Geschichte der deutschen Litteratur.

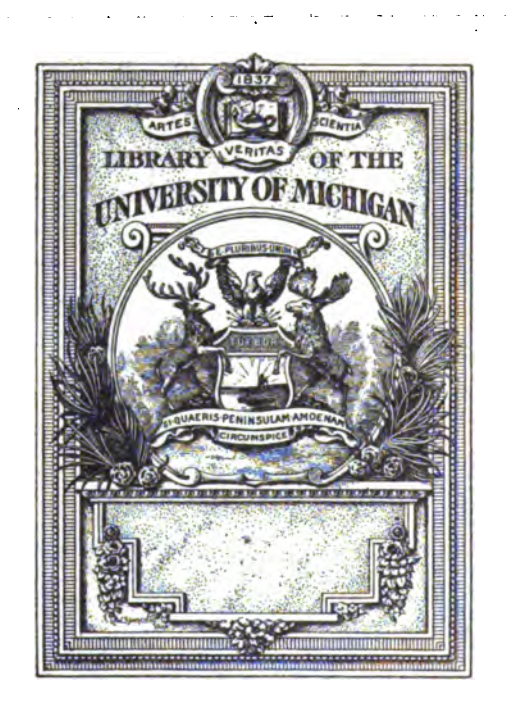
Von

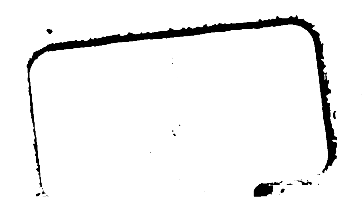
Adolf Bartels

Zweiter Band

Leipzig,

Eduard Avenarius.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Geschichte

der

deutschen Litteratur.

Von

Adolf Bartels.

In zwei Bänden.

Zweiter Band.

Leipzig.
Eduard Avenarius.
1902.

Geschichte
der
deutschen Litteratur.

Von

Adolf Bartels.

In zwei Bänden.

Zweiter Band.

Das neunzehnte Jahrhundert.

Leipzig.
Eduard Avenarius.
1902.

Inhalt des zweiten Bandes.

Fünftes Buch.

Das neunzehnte Jahrhundert I.

Die Romantik.

Sechstes Buch.

Das neunzehnte Jahrhundert II.

Nachklassik und Nachromantik. Das junge Deutschland und die politische Poesie.

Siebentes Buch.

Das neunzehnte Jahrhundert III.

Der Realismus.

Achtes Buch.

Das neunzehnte Jahrhundert IV.

Eklektizismus und Decadence. Die Moderne.

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

Fünftes Buch.

Das neunzehnte Jahrhundert I.

Die Romantik.

Übersicht.

Während die deutsche Dichtung im achtzehnten Jahrhundert im fortwährenden Aufsteigen begriffen ist, befindet sie sich im neunzehnten, trotzdem, daß dieses einen gewaltigen nationalen Aufschwung des deutschen Volkes sah, unzweifelhaft im Sinken; mit Goethe ist die Höhe erreicht, dann geht es wieder langsam bergab. Es ist aber sicherlich falsch, die deutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts einfach als Epigonenlitteratur zu bezeichnen, man ist vielmehr gezwungen, der Vorklassik in den beiden Menschenaltern vor 1800 eine ebenso bedeutende, im einzelnen sogar reichere Nachklassik (das Wort hier allgemein als Wertmesser, nicht zur Bezeichnung einer Richtung gebraucht) in den beiden Menschenaltern nach jenem Jahre an die Seite zu stellen; Kleist, Grillparzer, Hebbel, um nur die Größten zu nennen, sind als Begabungen und Persönlichkeiten nicht unter Klopstock, Lessing und Wieland. Nach 1860, in die siebziger und ersten achtziger Jahre kann man einen Tiefstand deutscher Dichtung setzen, der dem von 1740 ungefähr entsprechen würde. Wollte man die Parallelisierung noch weiter treiben, so stände uns jetzt ein neues Opitzisches, aber auch noch ein neues Reformationszeitalter bevor, ehe der ästhetische Nullpunkt, den

wir bekanntlich um das Jahr 1500 annahmen, wieder erreicht würde, und die Gegenwart wäre mit der Zeit um 1700, wo die zweite schlesische Schule in einen Sumpf versank, zu vergleichen. Daß der Symbolismus manches mit der zweiten schlesischen Schule gemein hat, und daß ein großer Sumpf heute auch vorhanden ist, dürfte nicht zu bestreiten sein. Aber andererseits ist nicht zu vergessen, daß wir dank der klassischen Litteratur, der ganzen Entwickelung von 1740 bis 1860 jetzt ein modernes Kulturvolk sind, und einem Kulturvolke waren, wie Treitschke sagt, Kunst und Wissenschaft immer so nötig wie das liebe Brot. So soll man sich denn, den veränderten Verhältnissen und Bedürfnissen gegenüber, vor dem Rückwärts entsprechenden Zukunftskonstruktionen hüten und mag immerhin annehmen, daß das neue Opitzische und das neue Reformationszeitalter, wenn sie denn kommen, ein bißchen anders und erfreulicher für die deutsche Dichtung ausfallen werden als die alten. Bis zum neuen ästhetischen Nullpunkt um das Jahr 2100 haben wir ja noch eine ganz hübsche Zeit.

An der Spitze der Litteraturentwickelung des neunzehnten Jahrhunderts steht die Romantik, und sie füllt sein erstes Menschenalter einigermaßen aus, obgleich Goethe in ihm noch lebte. Wohlverstanden, das thut die Romantik im engeren Sinne, der Gegensatz und die Ergänzung der Klassik; der romantische Geist aber bleibt auch nach 1830 lebendig und lebt bis auf diesen Tag. Was ist das nun, der romantische Geist? Ich glaube, man kann dafür trotz des Anklangs an romanisch einfach der germanische Geist setzen; die Romantik ist die germanische Renaissance nach der Renaissance der Antike, die soeben in Deutschland ihre letzte und höchste Blüte getrieben hatte, und wir stehen schwerlich schon an ihrem Ende. Man hat auch von einer Renaissance des Mittelalters gesprochen, und man könnte sich, da das Mittelalter wesentlich ein germanisches Zeitalter ist, diese Bezeichnung schon gefallen lassen; nimmt man aber den Ausdruck Romantik im höchsten und weitesten Sinne, so erscheinen die specifisch-mittelalterlichen Bildungen und

Strömungen doch zu eng, als daß man die neue Wiedergeburt einzig und allein an ſie anknüpfen möchte, da bedarf man aller Offenbarungen des germaniſchen Geiſtes von den Urzeiten bis tief in das Reformationszeitalter hinein. Muß denn aber, was neu auftaucht, immer Renaiſſance, Wiedergeburt ſein? Es iſt doch wohl keine Frage — die Renaiſſance der Antike beweiſt es klar —, daß die Menſchheit ihre Vergangenheit wenigſtens als Hebeamme der Zukunft benutzen muß, daß ſie aus dem Vergangenen die Kraft ſaugen kann, die Gegenwart zu überwinden. Und Wiedergeburt bedeutet ja nicht, daß das Alte neu geboren wird, ſondern aus dem Alten etwas Neues. Die Renaiſſancepoeſie iſt nie und nirgends der antiken gleich geworden, ſo feſt man auch an das allgemeinverbindliche Muſter der Griechen und Römer glaubte, und noch weniger die romantiſche der mittelalterlichen — hier ward ganz allein der Geiſt entbunden.

Hatte nicht aber ſchon der deutſche Sturm und Drang die Renaiſſancedichtung, im beſonderen die akademiſche der Franzoſen überwunden, den Begriff der Volks- und Naturpoeſie im Gegenſatz zur Kunſt- und Kulturpoeſie erobert und eine deutſche Litteratur geſchaffen, die nicht mehr Reflexion, ſondern Sinnlichkeit, Leidenſchaft, Natur und im Kerne national, deutſch, germaniſch war? Ganz unzweifelhaft, und die Romantik knüpft denn auch an den Sturm und Drang wieder an. Doch aber fehlte dem Sturm und Drang, mochte Herder immerhin die Begriffe des Urſprünglichen, Elementaren, Autochthoniſchen, Idiotiſtiſchen klar umriſſen und einer richtigeren Auffaſſung des Mittelalters den Weg gebahnt haben, immer noch das volle Verſtändnis für das beſondere Volkstum und die in ihm ruhenden Triebkräfte; Homer, Oſſian, Shakeſpeare und die Volkslieder aller Völker und Zeiten ſtanden ihm gleichwertig neben einander, es war die Menſchheit, die ſang. Die Romantiker zuerſt ſahen das Specifiſche, ſtellten Geiſt dem Geiſt ſcharf gegenüber, beleuchteten, indem ſie in die Region des Unbewußten tief hinabdrangen, das Verhältnis von Natur

und Geist, von Volk und Individuum, und entdeckten im Individuum selber das andere Ich, das unbewußte, in dem die Erbschaft des Volkstums vor allem steckt. Das ist hier vielleicht alles ein wenig zu deutlich ausgesprochen, stimmt aber in der Hauptsache sicher. Für die Poesie weiter eroberte die Romantik, ganz entschieden im germanischen Geiste, geradezu ein neues Reich. Der Sturm und Drang hatte die Welt durch Naturgefühl in sich zu ziehen, durch Leidenschaft zu bezwingen gestrebt und war dabei ins Maßlose geraten — Grund genug für die starken und schöpferischen Geister noch einmal die Harmonie der Antike auf den Schild zu erheben und ihre Stoffe durch strenge Form zu idealisieren oder zu einem verständigen, wenn auch nicht gefühlsarmen Realismus zu läutern Die Romantik befreite vor allem die Phantasie und das Gemüt, und wenn sie auch in ihren extremen Vertretern zu Phantastik und (ungesunder) Mystik herabsank, so brachte sie dafür doch auch eine unendliche Fülle farbigen und bewegten Lebens und holte zugleich mehr aus der Tiefe der Seele empor als die ihr vorangegangenen Kunstrichtungen. Mag auch in Goethe alles, was seither in deutscher Dichtung hervorgetreten ist, im Keime wenigstens vorhanden sein, die volle Neuentbindung des germanischen Geistes für die moderne Litteratur hat doch die Romantik geleistet, sie hat seine ungeheure Weite und seine Fülle, denen nichts auf Erden verschlossen ist, zuerst für alle Völker augenscheinlich gemacht und das ganze Gebiet der deutschen Seele vom wilden Rausch bis zur stillen Einfalt erst völlig aufgehellt. Der Tagpoesie der Klassik stellt sie eine Dämmerung- und Nachtpoesie gegenüber; neben den Mächten der brausenden Leidenschaft, der trotzigen Kraft, der in sich gefestigten Klarheit treten nun auch die der Sehnsucht, der Hoffnung, des Glaubens in unserer Dichtung wieder stärker hervor. Die Psychologie wird reicher und feiner, die Form bunter und geschmeidiger — auf Kosten freilich der Plastik und Harmonie. Aber im allgemeinen bedeutet die Romantik — es ist immer die im weiteren Sinne gemeint — keinen Verzicht auf er-

worbene Güter, sie ist auch bei all ihrem Idealismus keineswegs wirklichkeitsfeindlich: Auch die Wirklichkeit kann ja mit Phantasie und Gemüt erfaßt werden, und so ist denn in der That der später selbständig werdende Realismus, die so bezeichnete Litteraturrichtung, ursprünglich in der Romantik mit enthalten. Die Klassik ist der Abschluß der Renaissancepoesie, die Romantik ist ein Anfang, die wahrhafte Begründung einer entschieden nationalen Litteratur nicht bloß in Deutschland, der endgültige (wie ich glaube) Sieg des germanischen Geistes über die Antike. So hat sie schwerlich ihr letztes Wort gesprochen, und wenn man neuerdings daran ging, Klassik wie Romantik als abgethan betrachtend, schon wieder einen neuen Anfang, die „Moderne“ als die Kunst des übernationalen Europäertums zu proklamieren, so ist man doch wohl etwas voreilig gewesen. Man soll nicht vergessen, daß die Renaissancepoesie mindestens drei Jahrhunderte geherrscht hat.

Soviel über die Romantik sub specie aeterni. Die romantische Schule in Deutschland ist eine vorübergehende litterarische Erscheinung gewesen, wie andere auch, und es ist bei ihr nicht weniger Menschliches, Allzumenschliches untergelaufen als bei den übrigen. Ihre Geschichte objektiv zu schreiben, ist heute möglich, und es ist denn auch bereits, durch Rudolf Haym vor allem, geschehen. Die Romantik (im engeren Sinne) ist die erste deutsche Litteraturrichtung, die eine gewaltige poetische Entwickelung vor-, ja in voller Blüte fand, und das war ihr Glück und ihr Unglück. Sie erwächst durchaus aus Kulturboden, ihre Vertreter sind daher nicht, wie die des Sturmes und Dranges, wilde demokratische Genies, die einen Wall von lebentötenden Vorurteilen zu stürmen und sich in Kümmerlichkeit und Enge gewaltsam Luft zu machen haben, sondern durchweg feine aristokratische Naturen, die auf dem sicheren Boden einer großen und reichen Bildung einen reinen Ideenkrieg führen und dabei zwar auch vernichtende Waffen, aber nicht mehr Keule und Axt, sondern vor allem das elegante Stilett brauchen. Man könnte von Gassen- und Salon-

revolutionären reden, aber es fragt sich, ob die romantische Bewegung überhaupt eine Revolution, ob sie nicht eher, zunächst wenigstens, ein Kabinettskrieg der Gebrüder Schlegel war. Allerdings, die deutsche Jugend war auch jetzt wieder hocherregt wie ein Menschenalter vorher. An ihr war zunächst die französische Revolution, hier begeisternd, dort abstoßend, nicht spurlos vorübergegangen; tiefer aber wirkte das Geistesleben des eigenen Vaterlandes. „Es war ein Drängen und Treiben wie im Frühling," schreibt Johann Georg Rist, der die Zeit als Jenenser Student selbst miterlebt hatte, „eine Ahnung geistiger Übermacht, auch wohl deutscher Vorzüglichkeit fing an sich zu regen. Es war, als gewönnen die bleichen Gestalten der Vorzeit, die man vermessen so oft heraufbeschworen, um sie nach herkömmlicher Vorzeigung wieder abtreten zu lassen, frische Farbe, als dränge Mark in ihre Glieder ... Wann wird man so edle reine Begeisterung wiedersehen, wie damals in den Herzen der unverderbten Jünglinge, die aus Träumen zu erwachen glaubten und Lichterscheinungen vor sich zu sehen, deren Glanz sie mit dem eignen besten Blute zu nähren sich sehnten!" Aber Rist sah auch die Kehrseite sowohl der neuen philosophischen wie der ästhetischen Bildung: „Es ist nicht ein Kleines, auf der Schwelle des freien Bewußtseins den Glauben der Väter durch strenge Folgerechtigkeit der Betrachtung erschüttert, das Wissen der Väter in allen Zweigen auf den Kopf gestellt, teils verhöhnt, teils bemitleidet, teils als Schutt verwendet zu sehen zu neuen Bauten, von scharfen, dreisten, neuem Licht entgegenjubelnden Geistern ... Es trat eine jugendliche, poetisch-ästhetische Begeisterung in die von Gegensätzen bereits aufgewühlte Zeit; sie wirkte hier und da versöhnend, rettend, oft irreleitend, nicht selten empfängliche, doch beschränkte Naturen von Grund aus zerrüttend. An der Stirne trug sie die Lehre: Alles Schöne sei gut und gut nur das Schöne; in ihrem Kern ein vornehmes Selbstbewußtsein der Gottähnlichkeit; dem Hochmut nahe verwandt." Das war die Jugend, aus der die Romantiker hervorgingen, und auf die sie wirkten. Aber es waren doch zuerst nur kleinere Kreise; so

sicher die Romantik für unser Geistesleben eine Revolution ist, der Form nach ist sie sehr viel mehr eine Koterie-Bewegung als der Sturm und Drang. Das Leben zu befreien brauchten die Romantiker im Ganzen nicht mehr, höchstens hatten sie noch dem genialen Individuum die Ausnahmestellung zu erkämpfen — und da kam ihnen die Laxheit der Sitten weit genug entgegen. Ich kann es nicht leugnen, für mich hat wenigstens die ältere Romantik einen Hauch von Decadence, und sympathisch sind mir ihre Führer nicht. Aber wer wollte leugnen, daß sie, mochten ihre persönlichen Motive sein, welche sie wollten, Werkzeuge in der Hand eines Höheren waren, daß die Bewegung als solche naturgemäß entstand und in Fortgang und Folge von ungewöhnlicher Bedeutung wurde! Es war die Not der Zeit, die dann der deutschen Jugend das Selbstbewußtsein der Gottähnlichkeit austrieb; nicht um 1796, nach 1806 muß man die wahre romantische deutsche Jugend suchen.

Enger als in irgend einem Zeitalter vorher und nachher war im romantischen das Verhältnis von Poesie und Wissenschaft — die Romantik wollte ja Universalpoesie sein, d. h. das ganze Universum, vor allem auch Philosophie und Religion mit umfassen. Geht sie dichterisch von der ästhetischen Kultur Goethes und Schillers aus, so philosophisch von Johann Gottlieb Fichte (aus Rammenau in der Lausitz, 1762—1814). Als Professor zu Jena hatte Fichte 1794 seine „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre" veröffentlicht und damit seinen subjektiven Idealismus, seine Ich-Lehre begründet. Über das Verhältnis dieser Ich-Lehre zum Kantischen System hat die Geschichte der Philosophie zu berichten, hier genügt zu bemerken, daß wenigstens bei der begeisterten Jugend Fichte Kant ablöste — die Lehre, daß „nur das Ich ist und daß dasjenige, was man für eine Beschränkung des Ich durch äußere Gegenstände hält, vielmehr die eigene Selbstbeschränkung des Ich ist", mußte auf diese von dem ungeheuersten Einflusse sein. Die Romantiker, zunächst Friedrich Schlegel, zog vor allem die grandiose Einfachheit und revolutionäre Kühnheit der Fichteschen

Philosophie an: „Das war so recht eine Philosophie für die werdelustige, nach Unabhängigkeit strebende, auf Wirken ausschauende Jugend. Sie lehrte sie das Zauberwort, das zum Hebel werden mochte, alles Bestehende aus den Angeln zu heben. An ihrem kategorischen Geiste konnten sich ebensowohl der edelste Tugendeifer und Heroismus wie die leidenschaftliche Herrschbegier, das überhobene Selbstvertrauen, die kampfslustige Neuerungssucht nähren.“ Die romantische Willkür des genialen Individuums wucherte denn auf dem Boden der Fichteschen Ich-Lehre lustig empor. — Es kam aber bald die Zeit, wo man die Einseitigkeit und Beschränktheit des Fichteschen Systems erkannte, und zwar stieß man sich vor allem an seinem Verhältnis zur Natur. Ein neuer Aufschwung der Naturwissenschaften war eingetreten, derjenige, der sich, ganz neue Disciplinen wie beispielsweise die Chemie begründend, im Grunde bis auf unsere Tage fortgesetzt hat, und die deutsche Jugend nahm den lebhaftesten Anteil an ihm, schwang sich einerseits zu den ausschweifendsten Zukunfthoffnungen auf und versenkte sich andererseits in die tiefsten mystischen Abgründe. Der alte Mystiker Jakob Böhme wurde wieder ein Lieblingsautor dieser Tage. Nun war sicher, daß „wer die Natur mit poetischem Auge maß, wer, von Kants Kritik der Urteilskraft ausgehend, in der Natur etwas Organisches und wer das Organische als Selbstzweck erkannte, wer im Sinne der poetisch-philosophischen Kosmologie der Griechen die Natur als etwas in sich Lebendiges und Begeistetes ansah“, sich bei Fichte nicht beruhigen konnte, und so entstand die Naturphilosophie, die Ergänzung der Fichteschen Ich-Lehre. Ihr Schöpfer war Friedrich Wilhelm Joseph (von) Schelling (aus Leonberg im Württembergischen, 1775—1854), der, nachdem er zunächst die Fichtesche Philosophie verteidigt und erläutert hatte, in den beiden Schriften „Ideen zu einer Philosophie der Natur“ (1797) und „Von der Weltseele“ (1798) die Anschauung ausführte, daß dasselbe Absolute in der Natur wie im Geist erscheine. „Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein.“ Wie Schelling dann seine Lehre weiter

entwickelte, kümmert uns hier wenig; wichtiger ist es für uns, daß er, seit 1798 Professor in Jena, mit den Romantikern, vor allem auch mit Goethe in persönliche Berührung kam. In seinem „System des trancendentalen Idealismus" gab er dann auch seine Philosophie der Kunst und kam zu dem Resultat, daß die Kunst „das einzig wahre und ewige Organon und Dokument der Philosophie" ist. Das war romantisches Dogma. Schelling war selbst poetisch begabt, nach Haym sogar der am meisten mit objektivem dichterischen Sinn begabte unter allen Romantikern, und hat seine Weltanschauung kurz auch in Hans Sachsisch-Goethischen Versen, in dem „Epikurisch Glaubensbekenntniß Heinz Widerporstens" niedergelegt.

Der erste deutsche romantische Dichter oder, wenn man lieber will, das Bindeglied zwischen Klassik und Romantik ist Friedrich Hölderlin aus Laufen am Neckar (1770—1843), mit Novalis der edelste Repräsentant der Jugend der Zeit, wie sie J. G. Rist schildert, Schüler Schillers und Fichtes, mit seinen Landsleuten Schelling und namentlich auch Hegel persönlich bekannt. Er war im Jahre 1795, kurz, ehe die Romantiker dorthin kamen, in Jena und hat sogar daran gedacht, sich dort zu habilitieren, ist aber leider nirgends zu Ruhe gekommen, bis ihn im Jahre 1802 die Nacht des Wahnsinns umfing. In seiner „Neuen Thalia" veröffentlichte Schiller 1793 (1794) ein „Fragment von Hyperion", den Anfang eines Romans, dessen Schauplatz das neue Griechenland ist, „beleuchtet von der sehnsüchtigen Begeisterung für das alte". Den romantischen Hellenismus, die Sehnsucht nach der griechischen Schönheit und inneren Klarheit, dem restlosen Ineinanderaufgehen von Natur und Geist kann man als den Inhalt der gesamten Hölderlinschen Dichtung bezeichnen, aber er war eine zu moderne, zu philosophische Natur, als das er den Frieden hätte finden können. Er hat Ideen Schellings und Hegels vorweggenommen, aber auch erkannt, daß die Philosophie nur ein „Hospital für verunglückte Poeten" sei. Und wenn ihm auch die menschengestaltende Kraft fehlte, als Lyriker war er nicht ohne plastisches Vermögen, ein

Meister der Form und der Sprache und hat uns in seinen meist in antiken Formen geschriebenen Gedichten einen wunderbaren Schatz tief ergreifender Poesie hinterlassen. Sein „Hyperion“ dann (1797/99), zugleich ein Zeugnis seines schönheittrunkenen Pantheismus und der vollendeten Verzweiflung, steht als Stimmungsdichtung einzig da in unserer Litteratur, und das dramatische Fragment „Der Tod des Empedokles“, gleichfalls subjektiv durch und durch, hat nicht bloß die Form, sondern auch etwas von der Größe der griechischen Tragödie. — Hölderlins „Gräcomanie“ stand übrigens nicht allein, auch Friedrich Schlegel war anfänglich in ihr befangen, und ein anderer Fichteschüler, der Brandenburger August Ludwig Hülsen, der ein Mitglied der Jenenser „Gesellschaft der freien Männer“ war, kam gleichfalls zu einem hellenisierenden Naturpantheismus, der oft hymnischen Ausdruck fand. Aber in Hülsen steckte auch ein stark idyllischer Zug, wie er denn später als Bauer im Holsteinischen lebte, und so blieb er vor dem Loose Hölderlins bewahrt.

Die Theoretiker der eigentlichen Romantik und die Führer der Schule sind bekanntlich die Gebrüder Schlegel, die Söhne von Johann Adolf und Neffen von Johann Elias, beide aus Hannover gebürtig, August Wilhelm (1767—1845) und Karl Wilhelm Friedrich (1772—1829). August Wilhelm studierte in Göttingen zuerst Theologie und dann Philologie, war ein vertrauter Schüler Heynes und ein Jünger Bürgers, dem er die Übersetzungskunst ablernte. Dann erhielt Schiller Einfluß auf ihn, und von Amsterdam aus, wohin sich Schlegel als Hauslehrer begeben, wurde er Mitarbeiter der „Horen.“ Im Jahre 1796 kam er nach Jena und verheiratete sich mit Karoline Böhmer, geb. Michaelis aus Göttingen, der berühmten Karoline der Romantiker, die für Schiller Dame Lucifer war. Von seinen bisherigen Aufsätzen sind die „Über des Dante Alighieri Göttliche Komödie“, „Über Poesie, Silbenmaß und Sprache“ (in Briefform in den „Horen“), „Über Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters“, „Über Romeo und Julia“

die wichtigsten und vollständig im Geiste Herders und der Klassik; auch die zahlreichen vortrefflichen Recensionen Schlegels für die Jenaische „Allgemeine Litteraturzeitung“, die Haym als „zergliedernde Beschreibungen, beschreibende Zergliederungen“ vom ästhetischen Standpunkt charakterisiert, bewegen sich noch durchaus im Einverständnis mit Goethe und Schiller, nur daß sich eine Vorliebe für elegante Form und für das Märchenhafte verrät. Die Störung des Verhältnisses zu den großen Meistern kam durch August Wilhelms Bruder Friedrich, der im Jahre 1796 gleichfalls nach Jena übersiedelte. Er war ursprünglich Kaufmann gewesen und hatte dann in Göttingen und Leipzig Philologie studiert. Schüler Winckelmanns und der Griechen, träumte er davon, der Winckelmann der griechischen Poesie zu werden, und seine ersten Aufsätze, „Von den Schulen der griechischen Poesie“, „Vom ästhetischen Wert der griechischen Komödie“, „Über die Grenzen des Schönen“, Über die Diotima“, „Über das Studium der griechischen Poesie“, zum größeren Teil in der Sammlung „Die Griechen und Römer“ (1797) vereinigt, sind nur Vorarbeiten zu einer „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“, von der aber später nur ein kleiner Teil erschienen ist. Auch Friedrich arbeitet zunächst durchaus im Geiste Herders und Schillers, wie er denn auch in der Abhandlung „Über das Studium“ diesen letzteren aufs wärmste gepriesen hat. Aber eben vorher hatte er, vielleicht durch die Abweisung eines Aufsatzes für die Horen erbittert, eine böse Recension über Schillers Musenalmanach für 1796 geschrieben und griff dann auch, in den „Xenien“ stark mitgenommen, die „Horen“ an. Wie unreif Schlegel, trotz seiner unzweifelhaften Ideenfülle, damals noch war, beweist der Umstand, daß er die „Agnes von Lilien“ der Wolzogen für ein Werk Goethes halten konnte. Schiller brach jetzt auch mit August Wilhelm Schlegel und hatte von nun an in dem Schlegelschen Kreise seine erbittertsten Gegner. Dagegen bestand ein leidliches Verhältnis der Brüder zu Goethe fort, dieser, namentlich sein „Wilhelm Meister“ ergab ja den Mittelpunkt ihrer romantischen Theorieen, die sich jetzt allmählich aus-

bildeten, besonders auch unter dem Einfluß der Fichteschen Philosophie, deren Studium sich Friedrich eifrig hingab. Die älteste Romantik ist die Verbindung von Goethianismus und Fichtianismus.

Es hat heute nicht viel Zweck mehr, über die romantischen Theorien, die Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz über Goethes „Meister“ — es waren noch sehr charakteristische über Jacobis „Woldemar“, über Georg Forster und über Lessing vorangegangen — und in seinen Fragmenten niedergelegt hat, sehr viel Worte zu verlieren. Ästhetische Theorien sind immer nur aus der Zeit heraus, in der sie entstehen, zu würdigen, und es kann einer späteren ziemlich gleichgültig sein, ob sie wahr oder falsch sind — wenn nur die unter ihrem Einfluß entstandenen Werke Lebenskraft besitzen. Schlegel sah nach wie vor in der antiken Poesie das Höchste, die vollkommene Harmonie von Natur- und Kunstpoesie und träumte von einer neuen solchen Harmonie in der Zukunft, aber er erkannte jetzt auch in Dante, Shakespeare und Goethe eine Höhe, den „großen Dreiklang der modernen Poesie“, die er als „charakteristisch“ oder „interessant“ der „schönen“ gegenüberstellte, und entdeckte speziell in „Wilhelm Meister“ den Anfang einer neuen, der romantischen Poesie, die ihren Namen und auch ihr Wesen dem Roman entnimmt. Oder wer dächte nicht an den modernen Roman, wenn es heißt: „Die Bestimmung der romantischen Poesie ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie in Berührung zu setzen: sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen“? Freilich, diese Art Poesie ist nicht auf einmal zu erreichen, sie ist als progressive Universalpoesie „noch im Werden, ja, es ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann“. Außer der

Universalität des Inhalts vindiciert Schlegel der romantischen Poesie dann auch noch die vollkommene Freiheit der Form: Sie kann „am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen", sie allein „ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide". Damit kommen wir denn zu dem Begriff der romantischen Ironie. „Ein recht freier und gebildeter Mensch", sagt Schlegel, „müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade," und versteigt sich dann weiter zu der Anschauung, daß der Dichter wohl „auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herablächle" und zu der Forderung steter Selbstparodie. Es ist leicht einzusehen, daß die Lehre von der romantischen Ironie der Fichteschen Ich-Lehre entstammte; näher auf sie einzugehen lohnt nicht, da sie mit der wirklichen Poesie der Romantiker wenig genug zu thun hat. Und überhaupt könnte man die gesamten Theorien Friedrich Schlegels als müßige Hirnblasen eines paradoxen Geistes und gebornen Fragmentisten behandeln, wenn nicht mit den Schlegeln zwei poetische Talente in Verbindung getreten wären, deren Richtung dem herrschenden Klassicismus in der That entgegengesetzt und wahrhaft romantisch war. Nun erst wurden die romantischen Theorien, die in der im Jahre 1798 von den beiden Brüdern — Friedrich war inzwischen nach Berlin gegangen — gegründeten Zeitschrift „Athenäum" ans Licht traten, wenigstens zum Teil lebendig. Die beiden poetischen Talente waren Tieck und Novalis.

Johann Ludwig Tieck aus Berlin (1773—1853) hatte schon eine ziemlich lange poetische Laufbahn hinter sich, als er in den Bannkreis der Gebrüder Schlegel trat. Zwischen die

Aufklärung und die Nachwirkung der Sturm- und Drangdichtung von Jugend auf mitten hineingestellt, hatte der junge Tieck, frühreif wie er war, in einer ganzen Reihe von Dichtungen die gequälten Zustände seines Innern geschildert und namentlich in dem Roman „William Lovell“ ein Werk zustande gebracht, das beinahe wie eine Karikatur der Fichteschen Ich-Lehre aussieht (von der der Dichter schwerlich etwas wußte), als er dann während seiner Studienzeit in Halle, Göttingen, Erlangen und wieder Göttingen in seiner Shakespeare-Begeisterung einen festen Halt gewann. Er übersetzte den „Sturm“ und verfaßte eine Abhandlung „Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren“, die auf die künftige Entwickelung der Romantik hindeutet. Nach Berlin zurückgekehrt und dort als freier Schriftsteller lebend, geriet Tieck in Abhängigkeit von Friedrich Nicolai und schrieb für ihn die Fortsetzung der Musäusschen „Straußfedern“ und den „Peter Leberecht, eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten“, sowie darauf „Peter Leberechts Volksmärchen“. In diesen kam nun aber der romantische Geist zum Durchbruch, es entstand das durch und durch romantische „Märchen vom blonden Ekbert“, es wurden alte deutsche Volksbücher nachgedichtet, der „Blaubart“ dramatisiert und endlich im „Gestiefelten Kater“ die erste der satirischen Märchenkomödien Tiecks geschaffen, deren Geist dem der Aufklärung gerade entgegengesetzt war und ihn mit allen Mitteln des Spottes bekämpfte. Über der zweiten satirischen Komödie, der „Verkehrten Welt“, kam es zum Konflikt mit dem alten Nicolai — Tieck dichtete dann noch die dritte, „Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack“, in der Nicolai schon direkt angegriffen wurde. Die tolle Laune dieser Stücke, die alle Form zersprengt und wirklich die verkehrte Welt spielt, in Verbindung mit dem Streben nach Märcheneinfalt (im „Gestiefelten Kater“) und musikalischer Stimmungspoesie (in den beiden andern) konnte dem Ideal der Schlegelschen romantischen Theorie immerhin einigermaßen entsprechen. Der junge Dichter stand in Berlin nicht gänzlich allein: Er hatte ein Verhältnis mit seinem früheren Lehrer und späteren

Schwager August Ferdinand Bernhardi (1768—1820), an dessen das Berliner Leben der Zeit boshaft verspottenden „Bambocciaden“ man ihm selbst einen Anteil zuschrieb. Viel näher aber stand ihm von Jugend auf Wilhelm Heinrich Wackenroder (aus Berlin, 1773—1798), und dieser war es, der ihn endlich in die positiv-romantische Richtung hineintrieb. Die beiden Freunde hatten von Erlangen aus Nürnberg besucht und in seinen mittelalterlichen Herrlichkeiten geschwelgt. Aus dem Nachklang ihrer Eindrücke entstanden nun die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797), Kunstnovellen, die größtenteils Wackenroders Werk und ein Ausfluß seiner reinen, schwärmerischen Seele waren, für die Kunst und Religion zusammenfloß. Und in demselben Geiste begann dann Tieck den Roman „Franz Sternbalds Wanderungen, eine alte deutsche Geschichte“, der, zum Schluß — Wackernagel war inzwischen gestorben — wieder ins Weltliche verlaufend, 1798 erschien und bald als der romantische „Wilhelm Meister“ gepriesen wurde. Die Bekanntschaft Tiecks mit den beiden Schlegeln machte sich jetzt auch. — „Im Sternbald zuerst“, sagt Haym, „konstistuierte sich der romantische Geist nach seinen beiden am charakteristischesten Elementen, dem Elemente der frommen Kunstandacht und dem Elemente der hyperidealistischen Poetisierung der Welt und des Lebens. Viel ausschließlicher“, fügt er dann hinzu, „waren aber dies die Elemente des Dichtens von Tiecks Freund Novalis“, und eben diesem müssen wir jetzt nähertreten.

Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg aus Oberwiederstedt in der Grafschaft Mansfeld (1772—1801), der sich als Dichter Novalis nannte, ist, wenigstens in dieser älteren Gruppe, der Romantiker κατ᾽ ἐξοχήν, der „Prophet“ der Romantik. Aus alter vornehmer Familie stammend, hatte er in der Jugend herrnhutische Einflüsse erfahren, dann aber auch die ganze freie Bildung der Zeit in sich aufgenommen und war zu Jena ein glühender Verehrer Schillers geworden. In Leipzig fortstudierend, hatte er Friedrich Schlegels Bekanntschaft gemacht und dann in Wittenberg seine juristischen Studien zum Abschluß gebracht.

Im Jahre 1795 verlobte er sich mit einem erst dreizehnjährigen Mädchen, Sophie von Kühn, und als dieses im Jahre darauf erkrankte und nach Jena gebracht wurde, kam er, damals Auditor im Salinenamt zu Weißenfels, ebenfalls öfter dorthin und verkehrte viel mit den Schlegeln, vor allem mit Friedrich. „Um die ‚drei größten Tendenzen des Jahrhunderts‘, wie Friedrich Schlegel sie demnächst nannte, um Fichtes Wissenschaftslehre, um Goethes „Wilhelm Meister“ und um die französische Revolution drehten sich die Gespräche der Freunde“, und Novalis ist so jedenfalls auch sehr stark an der Entstehung der Theorie der Romantik beteiligt. Sophie starb, und der junge Dichter faßte den Entschluß, ihr durch Willenskraft nachzusterben — aus der Stimmung der Trauerzeit erwuchsen ihm seine „Hymnen an die Nacht“, „tiefsinnig schwermutsvolle Laute klagender Verzückung und inbrünstigen Schmerzes“, die erste große vollpoetische Leistung der Romantik, wenn man von Hölderlins Lyrik, die gewissermaßen ein helleres Seitenstück zu ihnen ist, absieht. Hardenberg fing dann noch einmal an zu studieren, indem er sich nach Freiberg auf die Bergakademie begab, um sich dort unter des berühmten Mineralogen Werners Leitung auf die definitive Anstellung im Salinenfache vorzubereiten. Das Bergwerksleben, das er jetzt kennen lernte, hat einen großen Eindruck auf seine Phantasie gemacht, und überhaupt ist ein starkes Interesse für die Naturwissenschaften in ihm entstanden, das sich in dem Fragment „Die Lehrlinge zu Sais“ mit dem lieblichen Märchen von „Hyacinth und Rosenblütchen“ widerspiegelt. Auf dem Grunde der Fichteschen Philosophie, aber vielfach über sie hinausgehend, sie zum „magischen Idealismus“ erhebend, gewann er in diesen Jahren seine Weltanschauung, die er in zahlreichen Fragmenten niederlegte. Ein Teil von ihnen erschien unter dem Titel „Blütenstaub“ im „Athenäum,“ auch hier Goethianismus und Fichtianismus verbunden — Goethe hieß der „wahre Statthalter des poetischen Geistes auf Erden“. Noch einmal verlobte sich Novalis und kam dann 1799 als Assessor nach Weißenfels zurück, von dort aus wieder öfter in Jena erscheinend, wo er

nun auch den inzwischen verheirateten und ebenfalls nach der Saalestadt übergesiedelten Tieck kennen lernte und mit ihm, dem vielfach Verwandten, eine innige Freundschaft schloß. So ward Jena, wo August Wilhelm Schlegel vor kurzem Professor geworden und wohin Friedrich von Berlin mit der ihrem Gatten entführten Dorothea Veit, geb. Mendelssohn zurückgekehrt war, der Hauptsitz der neuen Dichterschule, und die Jahre 1798 bis 1801 sind die erste Blütezeit der romantischen Dichtung. Das „Athenäum", an dem außer den Schlegeln und Novalis auch der junge Theolog Schleiermacher mitarbeitete, den Friedrich in Berlin kennen gelernt hatte, bestand nur drei Jahre, und es brachen auch bald Zwistigkeiten im Jenenser Kreise aus: Vor allem, die Frauen vertrugen sich nicht, und Karoline wandte sich Schelling zu, der sie denn auch nach der Scheidung von August Wilhelm im Jahre 1801 heiratete. Dennoch, es war ein außerordentlich glänzendes geistiges Leben in der kleinen Universitätsstadt, die auch Goethe öfter besuchte, und es sind sehr viele dauernde Werke deutscher Kunst und Wissenschaft damals dort geschaffen worden.

August Wilhelm Schlegel hat vor allem mit seiner Shakespeare-Übersetzung den Anspruch auf immerwährenden Dank des deutschen Volkes erworben. Sie begann 1797 mit „Romeo und Julia", und es folgten bis zum Jahre 1801 im ganzen sechszehn Stücke. Daß die Übersetzung dann sehr viel später (1826 ff.) unter der Aufsicht Tiecks vom Grafen Wolf Baudissin und Dorothea Tieck vollendet wurde, ist bekannt. Im Jahre 1800 ließ Schlegel seine „Gedichte" erscheinen — sie sind im ganzen klassicistisch und zwar im schlechten Sinne, und dasselbe Prädikat verdient auch das Schauspiel „Jon" (1803), das Goethe in Weimar aufführen ließ. Von den übrigen poetischen Arbeiten Schlegels mag noch die witzige „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue bei seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland" erwähnt werden, die Rache für den „hyperboräischen Esel", in dem Friedrichs „Lucinde" verspottet worden war. In den mit seinem Bruder

herausgegebenen „Charakteristiken und Kritiken" (1801) gab August Wilhelm neu einen vortrefflichen Aufsatz „Über Bürgers Werke", der sich der bekannten Schillerschen Kritik mit voller innerer Berechtigung gegenüberstellte. In dem Jahre, wo diese Sammlung erschien, nach der Scheidung von seiner Frau, verließ Schlegel Jena und begab sich nach Berlin, wo er dann seine berühmten Vorlesungen hielt, die sich in mehreren Kursen sowohl über die Theorie der Kunst, auf Grundlage der Schellingschen Ästhetik zum erstenmal ein wirkliches System der Ästhetik vollendend, wie über die Gesamtentwickelung der Poesie, sowohl der klassischen wie der romantischen, verbreiteten. Hier giebt er nun auch eine historische Definition der romantischen Dichtung: „Romanisch, romance nannte man die neuen, aus der Vermischung des Lateinischen mit der Sprache der deutschen Eroberer entstandenen Dialekte; daher Romane die darin geschriebenen Dichtungen, woher denn romantisch abgeleitet worden ist; und ist der Charakter dieser Poesie Verschmelzung des Altdeutschen mit dem späteren, d. h. christlich gewordenen Römischen, so werden auch ihre Elemente schon durch den Namen angedeutet." In Konsequenz dieser Anschauung wandte sich Schlegel jetzt vor allem dem Studium der romanischen Poesie zu: 1803 erschien der erste Band seines „Spanischen Theaters" mit drei Stücken von Calderon, 1804 seine „Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie". Aber auch der altdeutschen Dichtung schenkte er Aufmerksamkeit, wie er denn schon früher aus dem „Tristan" ein romantisches Drama hatte machen wollen: Seine Vorlesung über die Nibelungen hat zuerst den Satz, daß dieses Epos unsere Ilias sei, in einer glänzenden Charakteristik durchgeführt und die erste Herausgabe des Gedichts durch F. H. v. d. Hagen direkt hervorgerufen. Für seine Betrachtung der neuen deutschen Litteratur war es charakteristisch, daß er Lessing, der ja nach den Romantikern kein Dichter war, gar nicht erwähnte, Wieland, den man ja auch heute noch als Vorläufer der Romantiker bezeichnet findet (obschon keine Spur von romantischem Geiste in ihm war), ver-

nichtete, Goethe stets mit der höchsten Achtung nannte. Die Vorlesungen wurden später in Wien wiederholt und wenigstens ein Teil als „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur" (1809) auch gedruckt. Wir können hier von August Wilhelm Schlegel Abschied nehmen, denn so wichtig er als Inspirator der Frau von Staël auch immer noch ist, und so wertvoll manche seiner wissenschaftlichen Studien — er legte sich dann aufs Indische — für die Gelehrten gewesen sein mögen, seine unmittelbare Bedeutung für die Geschichte der deutschen Litteratur ist mit dem ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts erloschen.

Friedrich Schlegel gab in der glücklichen Jenenser Zeit seinen berüchtigten Roman „Lucinde" (1799) heraus und versuchte dann ein Trauerspiel „Alarcos", das, wie der „Jon", von Goethe in Weimar aufgeführt wurde, aber mit sehr zweifelhaftem Erfolge. Die „Lucinde", getreu nach dem Rezept Schlegels von der romantischen Poesie entworfen, aber ohne jede Dichterkraft und in den schlecht verhüllten Konfessionen des Dichters schamlos genug, obwohl eher ethische Paradoxie als Gemeinheit, erregte großen Lärm und vielfach auch Entrüstung, so daß sich Schleiermacher in seinen „Vertrauten Briefen über die Lucinde" ihrer annehmen zu müssen glaubte. Die wichtigste prosaische Arbeit der Jenenser Zeit war das „Gespräch über die Poesie" für das Athenäum, in dem ein Aufsatz „Über die Epochen der Dichtkunst", eine Rede über die Mythologie, eine Epistel über den Roman und ein Essay über den verschiedenen Stil in Goethes früheren und späteren Werken zusammengefaßt waren. Namentlich der Aufsatz über die Epochen der Dichtkunst ist für August Wilhelms Vorlesungen von Bedeutung geworden, wie denn überhaupt der jüngere Bruder der Ideengeber war; auch hier findet sich der Hinweis auf die ältere deutsche Dichtung: „Es fehlt nichts, als daß die Deutschen auf die Quellen ihrer eigenen Sprache und Dichtung zurückgehen und den hohen Geist wieder frei machen, der noch in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit vom Liede der Nibelungen bis zum Fleming und Weckherlin

bis jetzt verkannt schlummert: so wird die Poesie, die bei keiner Nation so ursprünglich ausgearbeitet und vortrefflich ist, erst eine Sage der Helden, dann ein Spiel der Ritter und endlich ein Handwerk der Bürger war, nun auch bei eben derselben eine gründliche Wissenschaft wahrer Gelehrten und eine tüchtige Kunst erfindsamer Dichter sein und bleiben." — Friedrich, der sich in Jena habilitiert hatte, konnte sich dort nicht halten und ging 1802 nach Paris, wo er die kurzlebige Zeitschrift „Europa" herausgab und philosophische Vorlesungen hielt, sich aber vor allem in das Studium der damals zuerst in Europa bekannt werdenden indischen Dichtung und Philosophie versenkte. Sein in mancher Beziehung grundlegendes Buch „Über Sprache und Weisheit der Inder", das aber erst im Jahre 1808 erschien, war das Ergebnis dieses Studiums. Obschon Schlegel noch in der Rede über die Mythologie eine „neue" Mythologie auf Grundlage des Spinoza und der neuen Naturphilosophie gefordert hatte, trat er doch in Paris dem Katholicismus näher und näher, und im Jahre 1804 kehrte er zu Köln mit seiner Gattin in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche zurück. Er machte sich dann später in Wien seßhaft und erwarb sich 1809 allerlei patriotische Verdienste, blieb auch der Schlegelschen Sitte der Vorlesungen treu und sprach über die „Neuere Geschichte", „Geschichte der alten und neuen Litteratur" und „Philosophie der Geschichte", aber für die deutsche Entwickelung war er, obwohl ihn sein Geist nicht verließ, nun doch tot.

Der bedeutendste Dichter der älteren Romantik war und blieb Ludwig Tieck, und er war es auch, der der romantischen Schule das Publikum eroberte. Das geschah vor allem durch seine „Romantischen Dichtungen", die in zwei Bänden 1799 und 1800 hervortraten. Sie enthielten im ersten Bande den „Zerbino" und die Märchenerzählung „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser", im zweiten Bande aber hauptsächlich die „Genoveva" oder, wie der volle Titel lautet, „Leben und Tod der heiligen Genoveva", das erste und in mancher Hinsicht auch das beste der romantischen Dramen; wie die Schlegel

meinten, höchste Kunst und wahre Einfalt vereinend, jedenfalls aus einem poetischen, religiös bewegten, wenn auch nicht gerade tiefreligiösen Geiste hervorgegangen und darum die Leser ergreifend. Die Wendung der Romantik zum Mittelalter war damit entschieden. Von 1799 bis 1801 erschien dann Tiecks Übersetzung des „Don Quixote“, 1803 seine Bearbeitung der „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter“, 1804 sein neues großes Drama „Kaiser Oktavianus“, ebenfalls nach einem Volksbuche, das die „Genoveva“ allerdings an Kunst, aber an Poesie kaum übertrifft. Die Schwächen der romantischen Dramen liegen überhaupt auf der Hand: Sie wollen Shakespearesche Handlung mit Calderonscher Farben- und Formenpracht vereinigen und werden dadurch überladen und stillos. Tieck schrieb später noch einen schlichteren, aber dafür auch nüchterneren „Fortunat“. Jetzt wurde sein Schaffen durch eine lange Krankheitsperiode unterbrochen, aus der nur einzelne wichtige wissenschaftliche und Übersetzer-Arbeiten („Altenglisches Theater“ 1811) und die große Sammlung seiner gesamten romantischen Poesie im „Phantasus“ (1812 ff.) emportauchen. Unzweifelhaft, Tieck war ein außerordentlich reicher und beweglicher Geist und trotz seiner Neigung zum Unheimlichen doch in der Hauptsache gesund: So hat er die Extravaganzen Friedrich Schlegels nicht mit gemacht und sich im ganzen an Shakespeare und das Deutschtum gehalten, auf dem *sicheren* Boden der Romantik. Wie er in den zwanziger Jahren der erste deutsche Novellendichter wird und sich bis fast an sein Lebensende eine hochangesehene Stellung in unserer Litteratur bewahrt, werden wir später sehen.

Novalis starb schon im Frühling 1801, noch ehe er die zweite Braut heimgeführt hatte, und wurde die Idealgestalt der Romantik. Er hatte sich in der letzten Zeit seines Lebens mehr und mehr von Goethe entfernt, dessen einst so hoch bewunderten „Wilhelm Meister“ hielt er nun für „gewissermaßen durchaus prosaisch und modern“, ja, er meint sogar, daß künstlerischer Atheismus der Geist des ganzen Buches sei, er nennt es einen „Candide“ gegen die Poesie gerichtet. Und da entsteht in ihm die Idee, Goethe

auf seinem eigenen Gebiete zu übertreffen, einen Roman zu dichten, dessen Thema die Poesie selber sei; Tiecks „Sternbald“ bestärkt ihn in dieser Idee, und er beginnt seinen „Heinrich von Ofterdingen“ zu schreiben, der wenigstens noch zur Hälfte fertig wird. Es ist eines der merkwürdigsten Bücher unserer Litteratur, ohne plastische Kraft und doch poetisch, ein mystisch-magisches Weltanschauungsbuch, wie es keine andere Nation besitzt. Gegen Novalis gesehen, sind alle anderen Romantiker keine, er ist die wahrhaft mystische Natur. Fr. Schlegel und Tieck gaben nach seinem Tode seine Schriften heraus, darin noch neu eine Reihe geistlicher Lieder, die mit den im „Heinrich von Ofterdingen“ enthaltenen Gedichten die dauernde dichterische Hinterlassenschaft Friedrichs von Hardenberg bilden.

Es will sich geziemen, bei einer Darstellung der älteren Romantik auch noch besonders der Frauen zu gedenken — sie fangen überhaupt jetzt an, im deutschen Geistes- und Litteraturleben eine größere Rolle zu spielen, die Männer zu beherrschen, nachdem sie vorher doch meist nur Anbeterinnen des Genies gewesen waren. Einen direkten litterarischen Einfluß Charlottens von Stein auf Goethe oder Charlottens von Kalb auf Schiller wird man schwerlich nachweisen können, die romantischen Frauen aber sind Mitkämpferinnen ihrer Männer und oft noch mehr. Karoline Schlegel, die Gattin August Wilhelms und später Schellings, ist produktiv nicht hervorgetreten, obwohl sie an den Aufsätzen und Übersetzungen ihres Gatten mit gearbeitet hat; wir aber haben jetzt ihre wundervollen Briefe, die Menschen und Dinge vortrefflich charakterisieren und darthun, daß sie selber eine Natur — eine klassische, keine romantische war. Dorothea Schlegel, geb. Mendelssohn, geschiedene Veit, hat zuerst den „Faublas“ umarbeitend zu übersetzen versucht und dann einen „Meister“-Roman, den „Florentin“ (1801) geschrieben, der, wenn auch seinem Gehalt nach wesentlich angeeignet und im Kern ungesund, doch jüdisch-geschickt ist. Er ist dann wieder auf Eichendorff von Einfluß geworden. Romane schrieb auch Tiecks Schwester Sophie, zuerst vermählte Bernhardi, dann v. Knorring, die auch

zur katholischen Kirche übertrat. Sehr stark sind die Beziehungen der älteren Romantiker zu dem Kreise der geistreichen Berliner Jüdinnen, dem Dorothea entstammte, und dessen berühmteste Vertreterinnen Henriette Herz, die Freundin Schleiermachers, und Rahel Levin, später vermählte Varnhagen, waren. Von hier aus datiert der Einfluß des Judentums auf unsere Dichtung, der seitdem kaum mehr unterbrochen worden ist und zu wiederholten Malen eine gefährliche Höhe erreicht hat.

Neben den Dichtern und Dichterinnen der ersten romantischen Schule muß man wenigstens noch einen Übersetzer anführen, einen, der dem großen August Wilhelm Schlegel beinahe ebenbürtig war. Es ist Johann Diedrich Gries aus Hamburg (1775—1842), der, ein warmer Verehrer Karolinens, zu dem engeren Jenenser Kreise gehörte und in der Saalestadt als letzte „Säule" der Romantik stehen geblieben ist. Er übersetzte Tassos „Befreites Jerusalem" (1800), Ariostos „Rasenden Roland", Calderons Schauspiele, Bojardos „Verliebten Roland" u. a. m., und zwar alles so, daß man die Dichtungen seitdem als der deutschen Litteratur angeeignet gelten lassen konnte. Außer ihm wären aus dieser älteren Zeit (vor 1810) etwa noch Karl Ludwig Kannegießer, der erst Beaumont und Fletcher (1807/8) und dann Dante (seit 1809) übersetzte, und Friedrich August Kuhn, der erste Übersetzer von Camoens „Lusiaden" (1807), zu nennen.

Unter den Prosaikern, die mit der älteren Romantik in Verbindung stehen, ist nach den Philosophen Fichte und Schelling in erster Reihe der Theolog Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher aus Breslau (1768—1834) zu erwähnen. Er war in einer herrnhutischen Brüdergemeine erzogen, hatte aber später tüchtige philosophische Studien gemacht und namentlich in Spinoza einen Halt gewonnen. Mit Friedrich Schlegel bekannt geworden, schrieb er für diesen eine „Skizze über die Immoralität aller Moral", was man im Zeitalter Nietzsches wohl wieder einmal erwähnen muß, und gab dann 1799 seine „Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern"

heraus, die ihn unter die ersten Vorkämpfer des romantischen Geistes stellen. Sie bedeuten nicht mehr und nicht minder als die endgültige Überwindung der Aufklärung (mag diese im neunzehnten Jahrhundert immerhin unter der Form des Liberalismus und später des Materialismus zurückgekehrt sein), und zwar durch die Erkenntnis des Wesens der Religion. „Religion ist weder Metaphysik noch Moral, sondern Anschauung des Universums aus dem Innern des Gemüts.“ Daß dabei von irgend welchem Dogmatismus nicht die Rede war, versteht sich von selbst, Dogmen sind Schleiermacher nur religiöse Werte, das Christentum aber war ihm die freie, nach allen Seiten Anerkennung gewährende Religion, die es ihm gestattete, „sich in alle wirklichen und noch einige andere bloß mögliche Religionen hinein zu empfinden.“ Daß bei dieser echt romantischen Ansicht die Gefahr der Vermischung der Religionen, wie wir sie dann auch bei späteren Romantikern finden, nahe lag, liegt auf der Hand, aber der große und gute Einfluß des Buches wurde dadurch nicht gestört, es hatte dieselbe Wirkung in Deutschland, wie drei Jahre später Chateaubriands viel äußerlicherer „Génie du Christianisme“ in Frankreich — wir Deutschen sind immer voran! Die „Vertrauten Briefe“ Schleiermachers über die Lucinde wurden schon erwähnt — sie gingen aus Haß gegen die „gemeine Bücher- und Gesellschaftsmoral“ hervor. Eine viel bedeutendere Leistung sind die „Monologen“ — sie enthalten Schleiermachers Ethik, eine Synthese von Fichtianismus und Goethianismus, wie Haym sagt: „Nicht in der schönen ästhetisch ausgebildeten Individualität, in der Individualität als solcher, in der Eigentümlichkeit eines jeden liegt die Möglichkeit, daß das Gesetz Wirklichkeit, die Wirklichkeit sittlich werde.“ Von Schleiermachers specifisch-theologischer Thätigkeit wird später noch kurz die Rede sein, hier sei noch der Beginn seiner Plato-Übersetzung im Jahre 1804 verzeichnet.

Schleiermacher ist nie nach Jena gekommen, dagegen gehörten zum dortigen romantischen Kreise noch der Schlesier Johann Wilhelm Ritter, der eine Schrift über den

Galvanismus veröffentlichte und auch ein großer Fragmentist war, und vor allem der Norweger — sein Vater war jedoch ein Holsteiner — Henrich Steffens (aus Stavanger, 1773 bis 1845), der in der Geschichte der Romantik eine wichtige Rolle spielt, u. a. als ihr Vermittler nach dem Norden und durch seine Selbstbiographie „Was ich erlebte" als einer ihrer hauptsächlichsten Geschichtsschreiber. In dieser ersten romantischen Zeit verfaßte er die Schrift „Beiträge zur innneren Naturgeschichte der Erde", dann „Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft", später noch eine ganze Reihe naturwissenschaftlicher und theologischer Werke und endlich auch Novellen, diese aber erst in den zwanziger Jahren, schon unter dem Einfluß Scotts. Im Anschluß an Steffens seien auch gleich die übrigen Naturphilosophen genannt: Franz von Baader, Professor in München, der ziemlich selbständig neben Schelling stand und vor allem auf Jakob Böhme hinwies, ein christlicher Philosoph wie dieser sein wollte, der fromme und populäre Gotthilf Heinrich Schubert, dessen „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft" (1808) auf die jüngeren Romantiker stark einwirkten, und Lorenz Oken, ein Schüler Schellings, Professor in Jena, der als Herausgeber der „Isis" und Teilnehmer am Wartburgfeste auch politisch berühmt wurde. Das wissenschaftliche Ergebnis der Naturphilosophie ist nicht sonderlich bedeutend gewesen, doch hat sie immerhin die Notwendigkeit, die Natur in die Weltanschauungssysteme einzubeziehen, dargethan und auf eine große Reihe von Problemen, die wir heute die occultistischen nennen, hingewiesen.

Die ältere Romantik erscheint als Schule, fast als Clique. Daß sie mehr, daß sie in der That eine neue berechtigte Erscheinungsform deutschen Lebens war, erweist aber allein schon das Auftreten des größten romantischen Dichters, Heinrichs von Kleist. Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist, geboren am 18. Oktober 1777 zu Frankfurt a. O., gestorben durch Selbst-

mord am 21. November 1811 in der Klein-Machenowschen Heide am Wannsee bei Berlin, steht seinem Leben und Schaffen nach in der Mitte zwischen der älteren und der jüngeren Romantik, dem Geiste nach ist er der hervorragendste Vertreter dessen, was wir Romantik im weiteren Sinne genannt haben, der echt germanischen Kunst, die die Renaissancepoesie ablöst und das ganze neunzehnte Jahrhundert beherrscht. Wenn Adolf Wilbrandt meint: „Weder die Lehre von der Universalität noch der Kultus der romantischen Poesie, am wenigsten Spekulation und Religion vertrugen sich mit seiner künstlerischen Persönlichkeit“, so täuscht er sich, alles dies nahm bei der gewaltigen Begabung des Dichters nur andere Formen an, verlor sich nicht ins Spielerische, ja Läppische, wie bei manchen anderen Romantikern. Darin aber hat Wilbrandt recht: „Als Dichter war er ganz und gar von germanischer Art erfüllt. Er konnte sich die Schönheit nicht ohne ihre Schwester, die Wahrheit, denken.“ Was ihn im Schillerschen und Goethischen Drama das Höchste vermissen ließ, „sein Bedürfnis, die vollendete Form mit der starren Treue gegen die Natur, den Zauber der Schönheit mit allen Schrecken der dämonischen Tragik des Menschendaseins zu vereinigen“, trennte ihn aber nicht, wie Wilbrandt weiter meint, von den Romantikern, sondern stellt ihn nur als ihre Erfüllung hin: Auch sie wollten ja doch und aus denselben Gründen vom Klassicismus los, waren freilich zu weiche ästhetische Naturen, als daß sie die letzten Konsequenzen ihres Standpunktes praktisch zu ziehen versucht hätten. Kleists Verehrung Shakespeares, die Betonung des nationalen Elements bei ihm, sein psychologischer, tiefer aufgrabender Realismus, das ist alles romantisch, romantisch auch sein Ideal der Vereinigung der Vorzüge des antiken Dramas mit denen Shakespeares — man entsinne sich nur, daß auch Friedrich Schlegel die neue Vereinigung der Volks- und Kunstpoesie als Ziel gepredigt hatte, wenn er dann auch aus Abneigung gegen das Drama zur Glorifizierung der Romanform kam. Daß Kleist eine romantische Natur war, daß er sich „durch das Ringen

seines selbstherrlichen Genius sein Leben zerstören ließ, immer tiefer in ein verachtendes Spiel mit den Werten des Lebens hineinkam und endlich unter dem Einfluß eines romantisch-überspannten Frauenzimmers lachend und spielend das Leben wegwarf" (unter Lachen und Spielen sehe ich freilich den grausigen Ernst), geben selbst die zu, die ihn von der Romantik lösen möchten — aber wie sollte sein Schaffen anders als romantisch sein, wenn es sein Wesen war? Man klammere sich doch nur nicht an die ganz falschen oder mindestens vagen Schulvorstellungen von der Romantik, sondern überlege, wie in der Romantik von vornherein der Realismus mitenthalten war, Zuletzt freilich sind Naturen wie Kleist und ihr Dichten überhaupt nicht aus der Zeit heraus, sondern eben sub specie aeterni zu sehen, sie sind, wie sie sind, und würden zu allen Zeiten wenigstens ähnlich sein und das nämliche Schicksal haben: Große Persönlichkeiten sind immer mehr als ihre Zeit.

Die romantischen Einflüsse, die im einzelnen bei ihm unverkennbar sind, hatte Kleist unzweifelhaft während seines Aufenthalts in den Jahren 1800 und 1801 in Berlin aufgenommen — daß er, der geborene Dramatiker, auch Shakespeare und Schiller stark auf sich wirken ließ, versteht sich ganz von selbst. Das Unglück war, daß er sich vorsetzte, schon mit seinem Erstlingswerke, dem „Robert Guiscard", alle Zeitgenossen weit zu übertreffen und sein Ideal der Vereinigung des Antiken und Modernen mit einem Schlage zu erreichen — hier stoßen wir auf den verhängnisvollen pathologischen Zug in Kleists Wesen, der seinen unglücklichen Ausgang unvermeidlich machte. Veröffentlicht hat er zunächst (1803) sein Trauerspiel „Die Familie Schroffenstein", auf dessen Ausgestaltung der romantisch gesinnte Sohn Wielands, Ludwig, nicht ohne Einfluß gewesen war, und das als Gesamtwerk unzweifelhaft ausgeprägt romantischen Charakter trägt. Auch die Umarbeitung des Molièreschen „Amphitryon", die 1807 erschien, ist sicherlich im romantischen Geiste erfolgt, während freilich das humoristische Meisterwerk „Der zerbrochene Krug", das Goethe 1808 in

Weimar zur Aufführung brachte, das aber als Buch erst 1811 herauskam, specifisch-romantische Elemente kaum enthält, wohl aber auf Shakespearische Anregungen, etwa „Die lustigen Weiber von Windsor", mit zurückzuführen ist. Während seines Dresdener Aufenthalts war Kleist ganz im romantischen Fahrwasser, Adam Müller, der romantische Politiker, war sein Freund, und er lernte damals auch Tieck kennen. Nun ist die dämonische, in der Wut der Leidenschaft zum Äußersten schreitende Tragödie „Penthesilea" (1808) erschienen, die wohl schwerlich jemand, trotz ihres antiken Stoffes, als aus antikem Geiste geboren hinstellen wird, nun entstand das durch und durch romantische Ritterschauspiel „Das Käthchen von Heilbronn" (1810 gedruckt), das man geradezu als romantisches Seitenstück des klassischen „Götz" bezeichnen darf. Die beiden letzten Dramen Kleists, seine „Hermannsschlacht" und sein „Prinz von Homburg", jene vor allem ein gewaltiger Aufruf zum Freiheitskampfe, dieser ein psychologisches Meisterwerk, ein trotz einiger romantischer Ranken vollendetes modernes Drama, verdanken dann allerdings in der Hauptsache dem nationalen Geiste den Ursprung, aber dieser nationale Geist war ja jetzt eben in der jüngeren Romantik, in deren Kreisen der Dichter später zu Berlin verkehrte, entschieden erwacht. Auch die Erzählungen Kleists kann man samt und sonders im ganzen romantisch nennen: sie gehen doch von der alten italienischen Novelle aus und dringen meistens zu psychischen Regionen vor, in denen die klare Tagpoesie der Klassik noch nicht heimisch gewesen war.

Man wird also schwerlich mit einigem Glück bestreiten können, daß Kleist Romantiker gewesen sei, aber wie gesagt, als großer Dichter, als geniale Natur ragt er um Hauptеslänge über den romantischen Dunstkreis empor und wird „ewiger" und daher auch moderner Dichter. Vor allem für die Entwickelung des deutschen Dramas wird er von der größten Bedeutung; er nimmt den durch Schiller unterbrochenen Faden von Lessing und den ersten Stürmern und Drängern her wieder auf und schafft etwas wenigstens in der Charakteristik

und im Detail echt Deutsches, und zwar nicht als Shakespeari-aner, sondern als homo sui generis. Nur zu eigentlicher Tragik bringt er es, in eigenen und den Wirren seiner Zeit befangen, noch nicht, da ist er wieder Romantiker in engerem Sinne — erst Hebbel ist wirklich moderner Tragiker. Kleist ist dann auch der erste große ostdeutsche Dichter neuerer Zeit, der specifisch-preußische Dichter, wie man im Hinblick auf seinen „Prinzen von Homburg" gesagt hat, und mit ihm ersteht ferner dem deutschen Adel zum erstenmal wieder ein Dichter ersten Ranges. Es ist in der That etwas um den aristokratischen Charakter der Romantik: keine poetische Richtung hat die in dem deutschen Adel zweifellos ruhenden Kräfte in dem Maße zu lösen vermocht als sie. Hardenberg, Kleist, Arnim, Fouqué, Eichendorff, auch Chamisso, dann später Platen, die Österreicher Zedlitz, Lenau, A. Grün, Halm, die Droste-Hülshoff, das sind alles Erscheinungen, die man der Romantik verdankt.

Man hat der Romantik überhaupt den specifisch-norddeutschen Charakter vindicieren wollen, sie wohl sogar als eine dem märkischen Sande als Sehnsuchtskunst entsprossene Richtung hingestellt. Aber das ist, wenn man die Bewegung nur in der Gesamtheit übersieht, leicht als falsch zu erkennen, so entschieden auch zunächst die norddeutschen Poeten vorwiegen. — Wie zum Sturm und Drang, stellte auch zur Romantik das an Originalen merkwürdig fruchtbare Ostpreußen wieder einige Charakterköpfe: Von ihnen hatte einer, Friedrich Ludwig Zacharias Werner aus Königsberg (1768—1823), die dramatischen Erfolge, die Heinrich Kleist versagt blieben — die Ursache ist, daß Zacharias Werner Schiller näher stand, dessen im frischen Vordringen befindliches Drama Heinrich von Kleist, den Vorläufer des modernen Dramas, einfach totmachte. Äußerlich sah das Drama Werners romantisch genug aus, keine der romantischen Wirkungen fehlte da (wie denn ja auch Schiller selber nach dem Vorgang Tiecks mit der „Genoveva" in der „Jungfrau von Orleans" bereits ein „romantisches" Drama geschaffen hatte), Pomp, Farbenpracht, Rhetorik, Mystik, Formspielerei, alles war in reichem Maße vor-

handen, man kann auch nicht gerade sagen, daß der Dichter in dem, was er darstellte, geheuchelt habe, aber doch haben wir stets den Eindruck, daß das Ganze eine Maskerade sei, und Adolf Stern wird zuletzt wohl recht haben, wenn er meint, daß Werner mit all seinem Geist seine ursprüngliche Trockenheit und mit aller Phantasie des theatralischen Virtuosen seine innerliche Hohlheit nie verdeckte und überwand. Der nüchterne Ostpreuße wollte durch innere Überhitzung und theatralische Mache zum großen romantischen Poeten werden, und es ist zwar ein gutes Zeugnis für den Menschen, besagt aber für den Dichter weiter nichts, wenn er dies nicht bloß scheinen, sondern sein wollte. Sein Leben, das zwischen rohem Sinnengenuß und äußerster Zerknirschung, die aber nicht wahrhaft religiös war, hin und her schwankte, stimmt zu seiner Poesie; das Ende war bekanntlich der Übertritt zum Katholicismus, 1811 zu Rom erfolgt, und zuletzt das wüste Bußpredigertum in Wien. Mit der älteren Romantik hängt Werner kaum zusammen, obgleich er mit A. W. Schlegel bei der Frau von Staël in Coppet gewesen ist, dagegen bildet er mit E. T. A. Hoffmann und andern eine eigene östliche Gruppe, die sich von Warschau nach Berlin hinüberzieht. Daß er auch in Weimar wohlgelitten war, ist auf seine immerhin interessante Persönlichkeit und vor allen auf seine in der That große theatralische Begabung, die die Weimaraner brauchen konnten, zurückzuführen — meint doch selbst noch Grillparzer: „Werner war der Anlage nach bestimmt, der dritte große deutsche Dichter zu sein, er mußte viel dagegen arbeiten, um sein Geburtszeugnis unwahr zu machen", was man freilich nur aus dem übergroßen Respekt des Österreichers vor dem Theatralischen erklären kann. Das erste Stück Werners heißt „Die Söhne des Thals" (erster Teil „Die Templer auf Cypern", zweiter Teil „Die Kreuzbrüder", 1803/4) und behandelt den Untergang des Templerordens, aber in ziemlich phantastischer Weise unter Entwickelung einer freimaurerischen Mystik und mit dem Aufgebot aller möglichen opernhaften Effekte. Als das beste Drama Werners wird vielfach „Das Kreuz an der Ostsee", das die Bekehrung der heidnischen

Preußen behandelt, bezeichnet; ein geplanter zweiter Teil sollte, wie uns E. T. A. Hoffmann in den „Serapionsbrüdern“ berichtet, ein mythologisches Drama werden, wie es spätere Dichter geschrieben oder doch versucht haben. Werners Ruhm entstand durch seinen „Martin Luther oder die Weihe der Kraft“, der 1806 in Berlin mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Die historischen Scenen dieses Stückes sind im Schillerschen Stil, aber daneben findet sich wieder ein gut Teil ungesunder Mystik, die die Gestalt des Reformators geradezu zerstört. Es erschienen dann noch „Attila“ und „Wanda, Königin der Sarmaten“, später nach der Bekehrung „Die Weihe der Unkraft“, mit der Werner für seinen „Luther“ Buße that, „Kunigunde die Heilige“ und „Die Mutter der Maccabäer“, Stücke, die dem, der die früheren kennt, nichts Neues mehr sagen. Besondere Erwähnung verdient nur noch „Der vierundzwanzigste Februar“, ein Einakter, den Goethe 1809 in Weimar aufführte, und der 1815 gedruckt erschien. Man bezeichnet ihn gewöhnlich als das erste Schicksalsdrama (obschon Tiecks „Abschied“ und Kleists „Familie Schroffenstein“ auch nichts anderes sind); jedenfalls hat er die Ära der Schicksalsdramen eingeleitet und mag, realistisch durchgeführt, wie er ist, sogar als eine Art Vorläufer des modernen naturalistischen Dramas angesehen werden, das ja halb und halb auch wieder als Schicksalsdrama gelten kann.

Von sehr viel größerer Bedeutung als Werner nicht bloß für seine Zeit, sondern auch für die Folgezeit wurde sein ostpreußischer Landsmann Ernst Theodor Wilhelm (oder, wie er sich selber nannte, Amadeus) Hoffmann, gleichfalls aus Königsberg (1776—1822), dessen poetische Wirksamkeit der Hauptsache nach allerdings erst später, in die Restaurationsepoche fällt, der aber seinem Alter, seiner Art und Entwickelung nach unzweifelhaft den Romantikern, die zwischen den älteren und den jüngeren in der Mitte stehen, hinzuzuzählen ist. Speziell gehört Hoffmann unbedingt mit Werner zusammen, nicht bloß weil er die Landsmannschaft und infolgedessen den nicht totzukriegenden ostpreußischen Rationalismus mit ihm teilt, auch weil sein Wesen

die gleiche oder doch eine ähnliche Mischung der heterogensten Elemente aufweist. Doch hatte Hoffmann eines vor Werner voraus, den entschiedenen Willen, und so ist weder sein Leben so zerfahren noch seine Poesie ohne Charakter und Bestimmtheit geblieben. Man berichtet zwar auch von dem Warschauer Genossen Werners Tollheiten genug, und die Gespensterromantik Hoffmanns begegnet nicht selten einer ebenso entschiedenen Verurteilung als Werners ungesunde Mystik, aber doch hat es mit dem dissoluten Leben des Warschauer Regierungsrates, des Bamberger und Dresdner Musikdirektors und Berliner Kammergerichtsrates nicht soviel auf sich, wie man gewöhnlich behauptet, und seine Gespenster hat Hoffmann so sicher ins Leben hineingestellt, ja, auch so sicher mit gewissen dunkeln Grundtrieben der menschlichen Seele verbunden, daß sie noch heute ihre Wirkung nicht verfehlen und alles, was in deutscher und fremder Litteratur Verwandtes hervorgetreten ist, mit ihnen in der Regel irgendwie zusammenhängt. Übrigens hat Hoffmann nicht bloß Gespenster-Erzählungen, sondern auch viele andere geschrieben, die, wenn sie auch nicht strenge Novellen wie die Heinrichs von Kleist geworden sind, doch in der Entwickelung der deutschen Erzählung einen bedeutenden Fortschritt bezeichnen und manche der seitdem beliebt gewordenen Gattungen geradezu begründen. Hoffmann trat zuerst mit den „Fantasiestücken in Callots Manier“ (1814/15) hervor, (von denen einzelne jedoch schon vor den Freiheitskriegen in Zeitschriften erschienen sind), ließ ihnen den grausigen Roman „Die Elixiere des Teufels“ und diesem die „Nachtstücke“ folgen. Seine besten Erzählungen stecken in den „Serapionsbrüdern“ (1819/21), sind dort nach Weise des Tieckschen „Phantasus“ durch Gespräche mit einander verbunden. Als sein Hauptwerk gelten „Die Lebensansichten des Katers Murr“ (1820—22), doch hat er in ihnen die unheimliche Energie der „Elixiere“ nicht wieder erreicht. Außerdem sind noch manche märchenhafte Stücke einzeln und viele Erzählungen erst aus dem Nachlaß hervorgetreten. Hoffmann vor allem ist ein Beweis, daß auch in der extremen Romantik ein stark

realistisches Moment enthalten sein kann; als Schilderer des alten Berlins z. B. hat er kaum seinesgleichen.

In dem Leben eines jeden der drei soeben behandelten Dichter spielt das Jahr 1806, der Zusammenbruch der preußischen Monarchie eine wichtige Rolle. Es ist überhaupt das Scheidejahr nicht bloß in der Entwickelung der deutschen Romantik, die nun national wird, sondern im Leben der Nation überhaupt: Wie einst der siebenjährige Krieg und der Aufschwung Preußens das nationale Leben und die nationale Dichtung erweckt hatte, wenn auch noch nicht zu vollem Bewußtsein und dem Geist des achtzehnten Jahrhunderts gemäß für die Menschheit, so treibt der Fall der stolzen Monarchie, die Deutschlands letzte Hoffnung gewesen war, den deutschen Geist jetzt bewußt in das deutsche Volkstum hinein, um aus seiner Tiefe die Hilfsmittel der Rettung und Wiederauferstehung hervorzuholen. Bis 1806 war unsere schwer errungene Kultur — und es hatte nicht anders sein können — wesentlich ästhetisch und weltbürgerlich-philosophisch gewesen, der hochfliegende Geist, wenn auch echt deutschen Schwunges voll, hatte die nationalen Schranken nicht gesehen oder übersehen, hatte davon geträumt, die ganze Menschheit zu befreien und zu beglücken — und nun war das Vaterland in die ärgste Knechtschaft verfallen und selbst die Freiheit des Denkens und Träumens bedroht. Da mußte ein Umschwung eintreten, der Deutsche mußte lernen, daß eine jede Kultur zuletzt doch den festen Untergrund eines staatlichen Organismus bedarf, daß eine freie und stolze nationale Existenz die Vorbedingung jeder gesunden künstlerischen und geistigen Entwickelung ist und daß man der Menschheit nur durch das Medium des eigenen Volkstums hindurch wahrhaft dienen kann. Und er lernte es nach und nach, es begann jetzt die ernste Einkehr ins deutsche Leben, die nationale Schule, aus der wir freilich wohl noch heute kaum entlassen sind, die Erkenntnis, daß der germanische Geist männlicher und sittlicher Natur ist und im Ästhetischen wohl einmal wundervoll träumen, aber auf die Dauer nicht leben kann. Die Deutschen wurden wieder Deutsche und

Politiker, begannen im Anschluß an das mehr und mehr aufgedeckte Bild der mittelalterlichen Welt, mochte dieses immerhin idealische Züge annehmen, zu bedenken, was sie seien und was sie als Nation sein könnten.

Schon unter den eigentlich romantischen Naturen ist hier und da ein politischer Kopf, so Friedrich (von) Gentz, der, zuerst von den Ideen der französischen Revolution fortgerissen, unter des Engländers Edmund Burkes Einfluß zu ihrem Gegner wurde, in seinem „Sendschreiben“ an Friedrich Wilhelm III. eine Reihe freiheitlicher Forderungen stellte, dann aber auch, allerdings in englischem Solde, mit zuerst den Kampf gegen Napoleon aufnahm. Seine wichtigste Schrift sind die „Fragmente aus der Geschichte des politischen Gleichgewichts von Europa“ (1804). Seit 1802 stand der glänzende Publizist, der in seinem Privatleben leider durch und durch Libertiner war, in österreichischen Diensten. In diese trat später auch der Gentz befreundete, bedeutend jüngere Adam Müller, von Haus aus Nationalökonom, dann durch seine Dresdener „Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Litteratur“ ein Nachahmer der Schlegel, wie er denn auch 1805 wie Friedrich Schlegel zum Katholicismus übergetreten war. Müller predigte — und das ist sein Verdienst — fort und fort, daß politische, poetische und wissenschaftliche Existenz einander bedingen: „Die Kunst,“ ruft er aus, „werdet ihr nicht eher im Fortschreiten erblicken, ehe ihr euch nicht um das Fortschreiten des politischen Lebens des Landes, in dessen Sprache ihr dichtet, bekümmert, ehe euch sein Gedeihen nicht am Herzen liegt, wie dem Hans Sachs das Gedeihen von Nürnberg und den griechischen Tragikern das Wohl des athenischen Gemeinwesens am Herzen lag.“ Mit Friedrich Schlegel und Gentz bildete Müller später das reaktionäre österreichische Triumvirat, auf das sich Metternich litterarisch stützte, aber vorher, namentlich um die österreichische Erhebung von 1809, die so ziemlich den einzigen nationalen Ruhmestitel dieses Staates im neunzehnten Jahrhundert bildet, haben sich die romantischen Geister unzweifelhaft Verdienste erworben, schwang

sich doch sogar Friedrich Schlegel zu patriotischer Lyrik („Es sei mein Herz und Mund geweiht, dich, Vaterland zu retten") auf. — Die energischeren, zielbewußteren Geister fanden sich freilich im Norden, in Preußen. Unter ihnen steht Fichte voran, der seine berühmten „Reden an die deutsche Nation" im Winter von 1807 auf 1808 hielt, während die Franzosen noch in Berlin standen. Da erklangen, indes ringsum äußerliche Knechtschaft war, jene gewaltigen Sätze von der Mission der Deutschen, die uns noch heute das Herz erbeben lassen: Der Glaube des Menschen an seine Fortdauer auf Erden gründe sich auf den Glauben an die Fortdauer seiner Nation; unter allen Nationen sei keine so verpflichtet, schon um des allgemeinen Weltplans willen, für ihre eigene Erhaltung zu sorgen wie die deutsche: der Untergang des deutschen Volkes würde der Untergang der Kultur sein. Schon in früheren Schriften, in der „Grundlage des Naturrechts" und in dem merkwürdigen „geschlossenen Handelsstaat" hatte Fichte die neuen Anschauungen vom Staate entwickelt, in vollem Gegensatz zu den von Wilhelm von Humboldt in seinen „Grenzen des Staats" vorgetragenen Ideen — die Zeit war jetzt gekommen, wo den Deutschen die Lehre, daß der Staat mit der Idee und dem Wesen des Menschen unzertrennlich verbunden und nicht etwa ein „contrat" sei, gründlich eingeprägt werden sollte. Neben Fichte wirkte auch Schleiermacher, wirkte auch Steffens, wirkten fast alle Männer der Romantik im nationalen Geiste, zweier aber ist noch im besonderen zu gedenken: des tapferen Ernst Moritz Arndts, der sich als schwedischer Unterthan erst auf sein Deutschtum zu besinnen hatte, dann aber einer der besten Deutschen aller Zeiten wurde, und Friedrich Ludwig Jahns, des Turnvaters, dem seine Seltsamkeiten dann später auch bei guten Deutschen schadeten, der aber vor den Freiheitskriegen einen durchaus heilsamen Einfluß übte. Arndt ließ seit 1806 seinen „Geist der Zeit" erscheinen, Jahn gab 1810 sein „Deutsches Volkstum" heraus, Wort und Begriff erst schaffend. Die meisten dieser Männer erhofften das Heil erst von einer späteren Generation, aber glücklicherweise waren im

Staate Preußen geniale Persönlichkeiten wie Stein, Scharnhorst, W. v. Humboldt thätig, und die große Erhebung kam eher, als man gedacht — wirkten doch neben den Lebenden auch die Toten, vor allem der Geist Friedrich Schillers.

Wenden wir uns jetzt aus dem weiteren Kreise zu dem engeren der Litteratur zurück, so ist vorerst leicht einzusehen, daß für große künstlerische Thaten in dem ehernen Zeitalter nach 1806 wenig Raum war. Hatte überhaupt die Klassik der Romantik sozusagen die Genies und großen Talente vorweg genommen — jede große Entwickelung erschöpft auch den nationalen Boden — und den einzigen Großen unter den Romantikern, Kleist, um seine unmittelbare Wirkung gebracht, so hielten nun die bedenklichen Theorien der älteren Romantik die jüngere leider noch zu stark in Banden, als daß es schon jetzt überall zu frischem, gesundem Schaffen gekommen wäre. Aber die Ansätze dazu zeigen sich doch, und der entschieden nationale Charakter der jüngeren Romantik ist unmöglich zu übersehen. Als Mittelpunkt dieser jüngeren Romantik hat man sich gewöhnt Heidelberg zu betrachten, die frisch aufblühende badische Universitätsstadt, wo der große Jurist Anton Thibaut und der Symboliker Friedrich Creuzer lehrten und neben Gries auch der alte Johann Heinrich Voß, der grimmige Gegner der Romantik, seit 1805 ansässig war. Die jungen Romantiker, die nach Heidelberg kamen, schlossen sich vor allem an Creuzer an, dessen großes Werk „Die Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen“, auf naturphilosophischem Grunde erbaut, jetzt freilich längst verschollen ist, aber doch reiche Anregungen gegeben hat; viel stärker aber wirkte auf sie ein junger Privatdozent, der schon Merkwürdiges erlebt hatte, u. a. ein Genosse der französischen Republikaner und in Paris gewesen war, freilich nur, um dort seinen Irrtum zu erkennen. Es war Joseph Görres aus Koblenz (1776—1848), der spätere Herausgeber des „Rheinischen Merkur“, der wirkungsreichsten Zeitschrift der Befreiungskriege, — und zuletzt des katholischen „Athanasius“, eine fanatische, aber auch gedankenschwere Natur. Jetzt las er über Philosophie und hatte großen Zulauf. Die

beiden jungen Romantiker, die ihm vor allen nahestanden, die beiden Freunde Clemens Brentano und Ludwig Achim von Arnim hatten ihre eigentliche Studienzeit schon hinter sich, aber den „festen Punkt“ im Leben und Dichten noch nicht gefunden — ach, im Grunde fanden sie ihn nie; jetzt sammelten sie deutsche Volkslieder und kamen fast allabendlich zu Görres, wo Brentano zur Guitarre oft selbstkomponierte Lieder sang, vor allem aber bedeutsame Gespräche geführt wurden, aus denen dann die „Zeitung für Einsiedler“, später „Trösteinsamkeit“ betitelt, hervorging, die das „Athenäum“ der jüngeren Romantik ist. Sie erschien nur im Jahre 1808. Wichtiger wurde dann doch die Sammlung der deutschen Volkslieder, die von 1808—1810 in drei Bänden unter dem Titel „Des Knaben Wunderhorn“ herauskam, und auch Görres Schrift „Die deutschen Volksbücher“ (schon 1807) hatte ihre dauernde Bedeutung.

Von den beiden Dichterfreunden stellt Clemens Brentano, der Enkel von Sophie Laroche und Sohn der von Goethe geliebten Maximiliane Brentano, geb. Laroche (aus Ehrenbreitstein, 1778—1842), die Verbindung der jüngeren Romantik mit der älteren, dem Jenenser Kreise her. In der Saalestadt hatte er, ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, im Jahre 1797 studiert und war auch später öfter dorthin zurückgekehrt, vor allen durch sein Verhältnis zu der Professorsgattin und Dichterin Sophie Mereau, geb. Schuberth dazu veranlaßt, die er im Jahre 1803 nach der Scheidung von ihrem Gatten heiratete, aber schon 1806 zu Heidelberg wieder durch den Tod verlor. Seine Zugehörigkeit zur Romantik erwies er zuerst durch eine poetische Satire gegen Kotzebue „Gustav Wasa. Satiren und poetische Spiele“ (1800); dann erschien der „verwilderte“ Roman „Godwi oder das steinerne Bild der Mutter“, allerlei bedenklicher Schilderungen und Reflexionen voll — bei beiden Werken bediente er sich des Pseudonyms Maria. Das Schauspiel „Die lustigen Musikanten“ schließt sich an die italienische Commedia del arte, das Lustspiel „Ponce de Leon“ an Calderon an. Nach dem „Wunderhorn“ gab Brentano Jörg Wickrams „Gold-

faden“ in neuer Bearbeitung, später noch die Dichtungen Friedrichs von Spee heraus. Nach dem Scheiden von Heidelberg lebte der Dichter meist in Berlin, wo sein Schwager von Savigny Professor geworden war, und in dessen Nähe auch Arnim, seit 1811 mit Bettina Brentano, Clemens' Schwester, vermählt, wohnte. In dieser Zeit sind seine, was Kühnheit der Konzeption und Gewalt des Ausdrucks anlangt, nicht zu unterschätzenden Hauptwerke, die (unvollendeten) „Romanzen vom Rosenkranz“, vielleicht die „katholischeste“ Dichtung der deutschen Litteratur, und das romantische Drama „Die Gründung Prags“ (1815) entstanden, auch die kleine „Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl“, die von seinen Werken am meisten lebendig geblieben ist und in der That die Einkehr der Romantik beim unverfälschten deutschen Volkstum bedeutet, wie die (leider auch unvollendete) „Chronika eines fahrenden Schülers“ eine wirkliche Einkehr beim Mittelalter, und die Geschichte von den „mehreren Wehmüllern und ungarischen Nationalgesichtern“ einen kecken Vorläufer modernen „ethnographischen“ Humors. Während der Freiheitskriege schrieb Brentano viele patriotische Gedichte und nach dem Siege das Festspiel „Viktoria und ihre Geschwister.“ Seit 1818 lebte er in Dülmen, die stigmatisierte Nonne Anna Katharina Emmerich beobachtend, später unstät an den verschiedensten Orten. Erst in seinen „Gesammelten Schriften“ (1851—55) erschien eine vollständige Sammlung seiner „Gedichte“, unter denen manche Perlen sind. Auch seine „Märchen“, von denen das bekannteste „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ bei weitem nicht das beste ist, erschienen erst aus seinem Nachlasse. Daß Brentano ein außerordentliches reiches Talent war, und daß in seiner Dichtung die Elemente vieler späterer Poesie, vor allem der Heinischen, enthalten sind, hat man nie bestritten — aber er „wußte sich nicht zu zähmen“, wüstete in früherer Zeit mit seinen Gaben und ging zuletzt im starrsten und ödesten Katholicismus unter, wobei freilich nicht zu übersehen ist, daß er ein geborner Katholik war.

Sein Schwager Ludwig Achim von Arnim aus Berlin

(1781—1831) ist auch nicht das geworden, was er hätte werden können, seine gewaltige Phantasie vermählte sich leider nicht mit dem Leben; immerhin hatte er viel mehr inneren Halt als Brentano, war eine entschieden sittliche Natur und hielt sich auch, fast der einzige Romantiker, von katholisierenden Anwandlungen frei. Sein erstes Hauptwerk ist der Roman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores“ (1810), der neben wirklicher Poesie und einer strengsittlichen Tendenz leider auch viel absolut Phantastisches enthält. Glücklicher war Arnim allezeit auf dem Boden der Novelle; in seinen verschiedenen Sammlungen („Wintergarten“, Landhausleben“ u. s. w.) findet sich eine Reihe vortrefflicher Stücke, die man noch heute liest, wie beispielsweise „Die Verkleidungen des französischen Hofmeisters“, „Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott“, „Der tolle Invalide auf Fort Ratonneau“. Selbst ein so tolles Produkt wie den kleinen Roman „Isabella von Ägypten“ kann man wohl gelten lassen, wenn man bedenkt, daß in dem freien Spiel der Phantasie mit dem Unheimlichen, falls nur die Sphäre abgegrenzt ist, zugleich etwas Erlösendes steckt. Am unglücklichsten war Arnim auf dem dramatischen Gebiete, seine zahlreichen hierher gehörigen Werke sind trotz oft bedeutender Intentionen doch weiter nichts als zwecklose Kraftverschwendung. Arnims bedeutendstes Werk ist sein letzter, leider nicht zum Abschluß gelangter Roman „Die Kronenwächter“, der nach Abzug alles dessen, was in ihm seltsam und phantastisch ist, doch noch ein realistisches Gemälde bürgerlichen Lebens im Reformationszeitalter bietet. — An „Des Knaben Wunderhorn“ hat Arnim, nicht Brentano, die Hauptarbeit geleistet — man hat ihn oft getadelt, daß er viele Lieder etwas „retouchiert“ hat, aber man soll nicht vergessen, daß die Sammlung für die breitesten Kreise bestimmt war, und jedenfalls ist es mit poetischem Sinne geschehen. Der Dichter hat auch manche alte Stoffe zu Novellen neubearbeitet, so u. a. die Abenteuer Philanders von Sittewald, und die „Predigten des alten Magisters Mathesius“ über Luthers Leben neu herausgegeben.

Auf alle Fälle bleibt bei Brentano wie bei Arnim die „Einkehr ins deutsche Leben" bestehen, mag immerhin die wilde Vegetation der Romantik in ihren Werken mehr als billig wuchern. Mit beiden standen, durch den Schwager Savigny, dann auch die Männer in Beziehung, die die Begründer der deutschen Germanistik, der Wissenschaft vom deutschen Volkstum, wie wir lieber sagen möchten, geworden sind, die Gebrüder Grimm. Wie Ludwig Tieck zuerst die Minnesänger wieder bekannt machte, haben wir schon erwähnt, auch Friedrich Heinrich von der Hagen schon genannt, der das „Nibelungenlied" zuerst nachbildete, dann herausgab (1810). Ihn unterstützte vielfach J. G. Büsching. — Zu echter Wissenschaft hat sich die deutsche Volkskunde aber erst durch die Gebrüder Grimm aus Hanau, Jakob (1785—1863) und Wilhelm (1786—1859) erhoben, und ihre erste bedeutende Veröffentlichung, die „Kinder- und Hausmärchen" erschienen von 1812 an direkt auf Anregung Achim von Arnims. Wir haben über die Wunderwelt des deutschen Märchens an der richtigen Stelle im ersten Bande dieses Buches geredet — hier mag nur noch kurz gesagt werden, daß wir die Hebung des Schatzes niemand anders als der Romantik verdanken; erst jetzt war das deutsche Volk reif geworden, ihn zu schätzen.

Zum Heidelberger Dichterkreise gehört noch der Graf von Loeben (Isidorus Orientalis), der wieder stark auf den jungen, damals in Heidelberg studierenden Eichendorff einwirkte, auch schlingen sich von der badischen Neckarstadt Fäden zu der württembergischen, zu Tübingen hinüber, wo in Kerner, Uhland und andern eine junge poetische Generation erwuchs; wir aber müssen unsern Blick zunächst nach Norden, nach Berlin wenden, wohin ja auch Brentano und Arnim dann übersiedelten. Hier hatte sich schon im Jahre 1803 ein poetischer Bund junger Leute, der Nordsternbund gebildet, zu dem u. a. der Emigrant Adalbert von Chamisso, Varnhagen von Ense, der Bruder der Rahel Ludwig Robert, ein junger Referendar Eduard Hitzig (eigentlich Itzig) gehörten, und man hatte auch einen Musenalmanach, den sogenannten „Grünen" herausgegeben, der nicht allzu romantisch, wesentlich

im Geiste August Wilhelm Schlegels gehalten war, aber natürlich der Sonettenwut der Zeit manches Opfer brachte. Irgendwelche Bedeutung erlangte einstweilen noch keiner von den jungen Leuten, wohl aber kamen sie durch ihren Almanach mit einem etwas älteren Dichter in Verbindung, der sich sehr rasch einen Namen erwarb. Es war der Baron Friedrich Heinrich Karl de la Motte-Fouqué aus Brandenburg (1777—1843), der schon den Feldzug von 1794 mitgemacht hatte und nun, seit 1803 mit der auch poetisch thätigen Karoline von Briest, geschiedener von Rochow, vermählt, auf seinem Gute Nennhausen bei Rathenow lebte. Hier übte er große Gastfreundschaft, und hat wie die meisten Berliner, so auch den schon genannten Grafen Loeben, den man charakteristisch einen „Afterromantiker" genannt hat, bei sich gesehen. In die Litteratur eingeführt hatte Fouqué, wie einen andern mit ihm befreundeten märkischen Edelmann, Wilhelm von Schütz, den Verfasser von „Lacrymas" und anderen Dramen, bereits A. W. Schlegel, indem er die „dramatischen Spiele" von „Pellegrin" (1801) herausgab. Eine Spezialität fand Fouqué dann in der Darstellung nordischer Reckenhaftigkeit in Verbindung mit der süßen Minneseligkeit des französischen Ritterromans und ward unmittelbar nach den Befreiungskriegen ein Lieblingsschriftsteller des deutschen Publikums. Seine besten Werke aber gab er noch vorher: die Trilogie „Der Held des Nordens" („Sigurd der Schlangentöter", „Sigurds Rache", „Aslauga", 1808—10), die erste dramatische Bearbeitung der Nibelungensage, und zwar der nordischen Version, abwechselnd in Jamben und kurzen alliterierenden Versen geschrieben, nicht gerade eine kongeniale Bearbeitung des gewaltigen Stoffes, aber doch seine Größe ahnen lassend, und das liebliche Märchen „Undine" (1811), das u. a. auch Goethes Beifall gefunden hat. Von den Ritterromanen des Dichters sind dann noch die beiden ersten „Der Zauberring" (1813) und „Die Fahrten Thiodulfs des Isländers" einigermaßen genießbar, alles, was Fouqué später schrieb, auch seine Dramen und großen romantischen Epen, ruft nur den Eindruck hervor, daß sich hier ein ursprünglich poetisches,

aber beschränktes Talent durch Vielproduktion verflacht habe. Die Beliebtheit des Dichters schwand denn auch schnell wieder hin, und der neue „Don Quixote“, der sich in seine Zeit nicht mehr finden konnte, verfiel dem Spotte des liberalen Jungen Deutschlands. Man wird ihm doch das Verdienst nicht abstreiten, daß er den Blick des deutschen Volkes zuerst — denn Klopstocks mythologische Spielerei bedeutete noch nicht viel — auf die verwandte Welt der nordischen Dichtung gelenkt hat. Auch hat Fouqué eine Anzahl der frischesten Lieder zur patriotischen Lyrik der Befreiungskriege beigesteuert und in ihnen persönlich mitgefochten. — Zur deutschen Romantik zählt man gewöhnlich auch den „Schiller“ der Dänen, Adam Oehlenschläger aus Kopenhagen (1779—1850), der, von Steffens für die Romantik gewonnen, zunächst das dramatische Märchen „Aladdin oder die Wunderlampe“ im Tieckschen Stile und dann auf der Reise in Deutschland sein Künstlerdrama „Correggio“, das später im Zeitalter des Schicksalsdramas viel auf Bildungsphilisterei und Rührung spekulierende Nachahmung fand, unter Goethes Augen deutsch schrieb. Er hatte namentlich zum Berliner romantischen Kreise Beziehungen und mag neben Fouqué genannt werden, weil er gleichzeitig mit ihm die nordische Sagenwelt dichterisch ausschöpfte. Dabei gewann er freilich eine geschlossene, theatermäßige Form des romantischen Dramas, die für die Bühne seiner Heimat von Bedeutung wurde und die Bezeichnung als dänischer Schiller nahelegt. Alle seine Werke, unter denen freilich manches Unbedeutende ist, sind auch deutsch erschienen, und seine interessanten „Lebenserinnerungen“ haben auch bei uns viele Freunde gefunden.

Als Höhe und Abschluß der jüngeren „reinen“ Romantik ist Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff zu betrachten, ein schlesischer Adeliger (geboren auf Schloß Lubowitz bei Ratibor, 1788—1857), der erst zu Halle und dann in Heidelberg studierte und in der letzten Stadt unvergängliche poetische Eindrücke empfing. Von großem Einfluß auf ihn war Arnims „Gräfin Dolores“ — die sittliche Tendenz dieses Romanes

bestimmte die des Erstlingswerkes Eichendorffs, seines „Meister“-romanes „Ahnung und Gegenwart“, der zwar erst 1815 erschien, aber, wie auch die erste frische Lyrik des Dichters, schon vor den Freiheitskriegen entstand. An diesen nahm Eichendorff als freiwilliger Jäger teil und trat dann in den preußischen Staatsdienst, was ihn mit dem Berliner romantischen Kreise in Verbindung setzte. Die Bedeutung Eichendorffs beruht vor allem auf seiner Lyrik (Sammlung der „Gedichte“ erst 1837), die, vom deutschen Volkslied nach Form und Gehalt bestimmt, das Specifisch- und Gesund-Romantische, die Naturfreude vor allem in konzentrierter Gestalt zu geben vermochte und ein wertvolles Besitztum des deutschen Volkes, vor allem der sangesfrohen Jugend geworden ist. In ihrer Art vortrefflich ist ferner eine Anzahl Novellen des Dichters, vor allem die ebenso stimmungsvolle wie ergötzliche „Aus dem Leben eines Taugenichts“ (1824); dagegen mangelt es seinen Dramen an fester Gestaltung. Wie Heinrich von Kleist, hat man auch diesen Romantiker von der Romantik abzulösen gestrebt, aber auch da den Irrtum begangen, Goethes Wort von dem Romantischen als dem Kranken buchstäblich zu nehmen. Man betrachte nur endlich einmal die Bewegung im großen und ganzen, und man wird finden, daß sie so universal wie irgend eine andere ist und das ganze Gebiet des Lebens, nicht bloß gewisse Seiten einschließt. Eichendorff im besondern kann man in Ludwig Tieck so ziemlich ganz wiederfinden; er ist diesem gegenüber das beschränktere, freilich auch bestimmtere Talent. In seinen alten Tagen tritt dann das katholische Element stärker bei ihm hervor, macht ihn in mancher Beziehung unduldsam, namentlich in seinen litterarhistorischen Schriften. Er erlebt noch das Aufblühen einer Neuromantik in den fünfziger Jahren, die von ihm am stärksten beeinflußt ist. Hat man nur die alte historische Romantik im Auge, so führt Eichendorff mit Recht den Namen des „letzten Romantikers“ — seine Werke stellen sozusagen eine romantische Reinkultur dar, sind die Quintessenz alles dessen, was in der Romantik im engeren Sinne poetisch war.

Die Freiheitskriege brachten die Bewährung der deutschen romantischen Jugend — jawohl, „romantisch“ war sie, deutsch-romantisch, die nationale Wiedergeburt war erfolgt, Weltbürgertum und ästhetische Kultur waren überwunden. Vortrefflich schildert Karl Frenzel den Geist dieser Zeit und ihre Lieder: „Die ‚Welschen‘ haben sich wiederum gegen uns erhoben, nicht nur in den Ermahnungen spanischer Mönche, auch bei uns verwandelt sich Napoleon in den ‚Antichrist‘, den ‚Herrn dieser Welt‘, mit allen Listen und jedem Trug. So ist es ein gerechter, ein Gotteskrieg, den wir schlagen —, der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte; von ihm kommt uns Stärke und Sieg, sein Strafgericht hat über den Kaiser Moskaus Brand, den russischen Winter verhängt. Darum tönt neben dem Trompetengeschmetter auch der Klang der Orgel in diesen Liedern. Gottesfurcht und Tapferkeit machen erst vereint den Mann zum Helden. Nicht für Ruhm und Welteroberung, er streitet für das Vaterland und die Freiheit, kein Soldat um Lohn, sondern vom Haupt bis zur Sohle ein Ritter, wahrend die Unschuld und das Recht. Ein eigener Ernst, eine Keuschheit der Empfindung liegt über dem allen, die keinen Scherz wie in den ‚Kriegsliedern eines preußischen Grenadiers‘ aus dem siebenjährigen Kriege duldet, keinem boshaften, wenn auch noch so treffenden Witz, wie etwa in Bérangers politischen Gedichten, Ausdruck gewinnen läßt. Nicht oberflächlich, innerlich hat die deutsche Nation mit den Franzosen gebrochen; jeder Mann, der aus ihren Reihen auf das Schlachtfeld tritt, fühlt sich als ein Geweihter, etwa wie jener Decius Mus, der, sein Leben den unterirdischen Göttern gelobend, in die Scharen der Samniter springt. Wenn man mehrere dieser Gedichte nach einander liest, wird man, so gering oft der poetische Wert des einzelnen ist, von der allgewaltigen Übereinstimmung der Gesinnung, von diesen stählernen, unbeugsamen Worten zur Bewunderung hingerissen, denn die Phrase, die unsere spätere liberale Poesie so sehr entstellt und in Unbestimmtheiten und Seifenblasen auflöst, hat hier keinen Raum, ein und ein anderesmal findet sie sich zwar in den Gedichten

Körners, aber doch immer auf ein greifbares Ziel hindeutend, ein Ziel, nach dem alle trachten, in einem Ausbruch des Gefühls, das alle teilen". Es wurde denn auch noch mehr errungen auf den Schlachtfeldern von Lützen und Bautzen, von Dresden und an der Katzbach, von Dennewitz und Leipzig als der Sieg über Napoleon, das deutsche Volk fand sich selber wieder, die Zeit der deutschen Schande war zu Ende.

Als Dichter der Befreiungskriege werden bekanntlich vornehmlich Arndt, Körner und Schenkendorf bezeichnet. Außer ihnen sangen noch zahlreiche andere, aber diese anderen verdanken ihren Ruhm nicht ausschließlich ihrer patriotischen Lyrik. Von den dreien stammt Arndt gewissermaßen aus dem vorklassischen Zeitalter, Körner, der Schüler Schillers, aus dem klassischen, Schenkendorf, der für den „Grünen Almanach" mitgearbeitet hatte, aus dem romantischen, im Grunde aber sind alle drei romantisch, romantisch in ihrer Stellung zu ihrem Volkstum — nur ihre Kunst, ihre Technik ist verschieden. Ernst Moritz Arndt aus Schoritz auf Rügen (1769 bis 1860) ist uns schon als Vorkämpfer des neuen deutschen Geistes begegnet. Er machte die Vorbereitung der Erhebung gegen Napoleon geradezu zu seiner Lebensaufgabe und war einer der Gehilfen des nach Rußland geflüchteten Freiherrn von Stein. Während des Kampfes fand er die schlichtesten und mächtigsten Töne („Gedichte" dann 1818 gesammelt erschienen) und wirkte auch durch Flugschriften unmittelbar auf die Gestaltung der Verhältnisse ein. Wie er später wegen demagogischer Umtriebe in Untersuchung gezogen, von seinem Amte als Professor in Bonn suspendiert und um die besten Jahre der Wirksamkeit gebracht wurde, steht auf einem der am wenigsten ruhmvollen Blätter der neueren deutschen Geschichte. Von seinen nichtpatriotischen Gedichten sind die geistlichen erwähnenswert. Unter seinen zahlreichen klar und kraftvoll geschriebenen Prosaschriften mögen außer dem „Geist der Zeit" noch der „Versuch in vergleichender Völkergeschichte" und die biographischen „Erinnerungen aus dem äußeren Leben" und „Meine Wanderungen und Wandelungen

mit dem Reichsfreiherrn von Stein" genannt werden. Von Friedrich Wilhelm IV. wieder in sein Amt eingesetzt und 1848 Mitglied des Frankfurter Parlaments, hat Arndt dann noch bis an die Schwelle der Neugestaltung der Dinge im deutschen Vaterlande gelebt, einer der mannhaftesten Patrioten, die Deutschland je gesehen hat. — Karl Theodor Körner aus Dresden (1791—1813), der Sohn von Schillers Freund, ist durch den Heldentod als Lützower in dem Treffen bei Gadebusch vor dem Schicksal bewahrt worden, ein Zeuge der nach den Freiheitskriegen eintretenden Reaktion zu werden. Er vor allem ist der Repräsentant der begeisterten Jugend der Zeit und nach seinem Tode auf Jahrzehnte hinaus vorbildlich geblieben, als Dichter beinahe klassische Geltung genießend. In seiner patriotischen Lyrik „Leyer und Schwert" (1814 gesammelt) vermochte er Schillerschen Schwung mit eigenem Feuer zu verbinden. Seine übrigen, bei seiner Jugend recht zahlreichen Werke hat man nur als Talentproben zu betrachten, darf aber sagen, daß er, nach seinen Trauerspielen „Zriny" und „Rosamunde" zu rechnen, vielleicht einer der bedeutendsten Schillerianer geworden wäre und wohl auch als Lustspieldichter etwas geleistet hätte. — Gottlob Ferdinand Maximilian Gottfried, als Dichter einfach Max von Schenkendorf aus Tilsit (1783—1817), der Romantiker unter den Freiheitsdichtern, brachte in seinen Poesien („Gedichte" 1815) vor allem die Begeisterung der Jugend für die mittelalterliche Kaiserherrlichkeit zum Ausdruck und schuf jene Rheinsehnsucht der Deutschen, die mit jener so eng zusammenhängt. Er war auch ein guter geistlicher Dichter („Sämtliche Gedichte" 1837). — Von den weniger bekannt gewordenen Dichtern der Freiheitskriege wären etwa noch Friedrich August (von) Stägemann aus der Uckermark (1763—1846), der sich in seinen Gedichten antiker Versmaße bediente und auf dem specifisch-preußischen Standpunkte stand, und der Mecklenburger Heinrich Ludwig Theodor Giesebrecht, erst 1873 gestorben, zu erwähnen. Jenen drei großen ebenbürtig an die Seite tritt Friedrich Rückert, der seinen Ruhm als Dichter der Befreiungs-

kriege („Freimund Reimar") errang, aber seiner litterarischen Gesamtstellung nach einer anderen Zeit angehört. Einzelne Kriegs- und Freiheitslieder gesungen hat fast jeder der damals lebenden Dichter, ein beträchtlicher Teil ist auch mit ins Feld gezogen.

Epoche in der Geschichte der deutschen Dichtung haben die Freiheitskriege übrigens nicht gemacht, dazu sind Kriege und politische Ereignisse ja überhaupt selten imstande, wenn sie nicht so lange dauern, daß sie das gesamte Leben eines Volkes und die Entwickelung der Jugend direkt verändern. Auch nach den Freiheitskriegen steht die Dichtung noch durchaus im Zeichen der Romantik, und das bleibt so bis mindestens zum Ende der zwanziger Jahre; nur tritt jetzt der deutsche Charakter der Romantik immer mehr hervor, und die Anerkennung Goethes und Schillers als der deutschen Klassiker und ihre Aufnahme in die Erziehung bewirkt, daß die Extravaganzen der Romantik immer mehr hinschwinden. Neben der Dichtung werden jetzt auch Malerei und Musik romantisch, und es hilft wenig, daß Goethe den Nazarenern eine Absage schickt, er selber steht im „Westöstlichen Divan", im zweiten Teil des „Faust" zu einem guten Teil unter romantischem Einflusse. Man kann die neuen, die Deutschromantiker, wie ich sie zum Unterschied von den älteren und jüngeren „echten" Romantikern nennen möchte, zu drei großen Gruppen zusammenschließen: die erste ist die der Schwaben mit Kerner und Uhland an der Spitze, die zweite die norddeutsche, etwa mit Chamisso als Mittelpunkt, und die dritte die österreichische. Allen Dichtern, die zu diesen Gruppen gehören, ist die echt romantische „Neigung zum Vaterländisch-Volkstümlichen, Mittelalterlichen, Religiösen, Stimmungsvollen" gemeinsam, alle haben ein starkes Naturgefühl, sind meist schlicht bürgerlichen Sinnes und erheben sich auch hier und da zu echtem Humor. Daß sie sich politisch zum größten Teile zu einem gemäßigten Liberalismus bekennen, trennt sie keineswegs von der Romantik, es ist das einfach nur die Folge der thörichten Reaktionsversuche, die sich ein deutscher Mann nicht gefallen

lassen konnte. Man hat freilich in späterer Zeit die Ausdrücke „romantisch" und „reaktionär" einfach gleichgesetzt, und auch in der Geschichte der deutschen Dichtung von einer „Restaurationsperiode" geredet, in der alles freie und selbständige Leben gefehlt habe. Aber das ist eine liberale Mythe. Gewiß, es war nach den Freiheitskriegen ein großes Ruhebedürfnis vorhanden, die Gesellschaft, die Kreise, die man so nennt, war schlaff und genußsüchtig und verbündete sich nur zu gern mit den einflußreichen Persönlichkeiten, die das „Rad der Weltgeschichte" aufhalten wollten; auch entstand eine Scheinkunst und leichte Litteratur, die den Unterhaltungsbedürfnissen dieser Kreise in stark sensationellem oder frivolem Geiste diente. Aber dennoch ist in Kunst und Wissenschaft während der ganzen Restaurationszeit ernst und tüchtig gearbeitet worden, und es sind weder die angeblich romantischen Reaktionäre und die zu ihnen stehenden Modeschriftsteller (deren sehr rationalistischen Kern man übrigens gar nicht verkennen kann), noch die ihnen feindlichen Radikalen, die in der Burschenschaft Deutschtümelei mit revolutionären Neigungen vereinten, wahrhaft zeitcharakteristisch, sondern eben die Gruppen, die wir als die deutschromantischen bezeichnet haben. Den Verfall der Romantik stellen nicht die Reaktionäre, die für das geistige und gar erst das poetische Leben Deutschlands sehr wenig bedeuten, sondern das französisch-liberale und radikale junge Deutschland und die Weltschmerzpoeten dar; als diese zur Herrschaft gelangen, ist aber auch die große realistische Entwickelung der deutschen Dichtung schon in vollem Gange. Beide Entwickelungen erfolgen nicht ohne eine Einwirkung von außen, für jene ist Lord Byron, für diese Walter Scott bedeutsam. Nachdem im klassischen und romantischen Zeitalter ohne Zweifel Deutschland die führende Litteraturmacht gewesen war, erhalten in den zwanziger Jahren England und Frankreich wieder starken Einfluß, können aber freilich die selbständige Entwickelung Deutschlands nicht gerade gefährden.

Wir wollen zunächst die kleine radikale Gruppe der burschenschaftlichen Dichter betrachten, da sie mit der Dichtung der Be-

freiungskriege am engsten zusammenhängt. Die studierende Jugend nach den Befreiungskriegen schildern alle Historiker ziemlich übereinstimmend: „Niemals vielleicht ist ein so warmes religiöses Gefühl, so viel sittlicher Ernst und vaterländische Begeisterung in der deutschen Jugend lebendig gewesen; aber mit diesem lauteren Idealismus verband sich von Haus aus eine grenzenlose Überhebung, ein unjugendlicher, altkluger Tugendstolz, der alle Stille, alle Schönheit und Anmut aus dem deutschen Leben zu verdrängen drohte.“ Durch Jahns Turnerei oder vielmehr durch die Wunderlichkeiten des Turnvaters selber kam in der That eine deutschtümelnde Roheit unter die Jugend; noch sehr viel gefährlicher aber ward ihr der politische Radikalismus, der, durchaus romanischen Ursprungs und bis zur Predigt des Meuchelmords gehend, von den Gießener Unbedingten eingeschmuggelt wurde. Wir haben hier nicht die Geschichte der Burschenschaft von ihrer Gründung über das Wartburgfest und die Ermordung Kotzebues durch Karl Sand bis zu den Demagogenverfolgungen zu geben, wir haben nur ihren unmittelbaren poetischen Niederschlag zu verzeichnen, und das sind die Turn- und Studentenlieder, die sich, vielfach echt patriotisch und poetisch sehr frisch, zum Teil bis auf diesen Tag in den Kommersbüchern erhalten haben. Von Verfassern genügt es, den Berliner Hans Ferdinand Maßmann (1797—1874), erst Turnlehrer, dann Universitätsprofessor, den Heine, wohl, weil er wie die meisten seiner Zeitgenossen kein Judenfreund war, unbarmherzig mit seinem Spotte verfolgte — von ihm sind: „Ich hab' mich ergeben“ und „Hinaus in die Ferne“ heute noch allgemein bekannt — und den Holsteiner August von Binzer (1793—1868), der bei der Auflösung der Burschenschaft das bekannte Lied: „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus“ dichtete, zu nennen. Die Häupter der Unbedingten waren bekanntlich die Gebrüder Follen, Adolf aus Gießen (1794—1855) und Karl aus Romrod (1795—1835), dieser ein unerbittlich harter Fanatiker, der das Unglück der verfolgten Jugend vor allem auf dem Gewissen hat, als Liederdichter schwulstig, jener eine weichere poetische Natur.

Er, Adolf, hat die Lieder der Zeit in den „Freyen Stimmen frischer Jugend“ 1819 veröffentlicht. Schon in Karl Follen ist die Begeisterung fürs Deutschtum wieder in internationalen Radikalismus umgeschlagen — in Harro Harring, dem Friesen aus Ibenhof bei Husum (1798—1870), haben wir dann bereits den Revolutionsvagabunden und Verschwörer von Profession, der in Europa im neunzehnten Jahrhundert nicht mehr ausgestorben ist. Von den zahlreichen Schriften Harrings seien nur seine autobiographischen „Fahrten eines Friesen“ (1828) erwähnt — sein poetisches Talent war gering. — Als geistige Urheber der Burschenschaft hat man wohl auch die Jenenser Professoren Luden, Oken und Fries bezeichnet, aber wenigstens auf die Unbedingten haben sie keinen Einfluß gehabt und durch ihre Zeitschriften nur die politische Verwirrung der Zeit vermehrt. Viel einflußreichere Schriftsteller als diese wurden Wolfgang Menzel aus Waldenburg in Schlesien (1798—1873), der den deutsch-christlichen Geist der Burschenschaft festhielt, und Löb Baruch, nach seiner Taufe Ludwig Börne aus Frankfurt am Main (1786—1837), der nach harmloseren belletristischen Anfängen zum Lieblingsautor des Radikalismus erwuchs. Beide trafen, von ganz verschiedenen Seiten, in ihrem Haß gegen Goethe zusammen, und es wird von ihnen noch öfter die Rede sein.

Doch genug von den politischen Kinderkrankheiten der Restaurationszeit, die man nicht bloß an den Universitäten, sondern auch in den Parlamenten, wo es welche gab, durchmachte, Treitschke hat recht, wenn er von dem ausgesprochen litterarischen Charakter dieser Periode redet: sie war bedeutend in Kunst und Wissenschaft und ihre Kultur doch nicht mehr einseitig ästhetisch, sondern mit dem deutschen Leben und Volkstum sehr innig verbunden. Ihre charakteristische Gestalt ist, wenn man von dem alternden Goethe, der allerdings das Scepter hält, absieht, der Schwabe Ludwig Uhland, der die wundervollsten Lieder und Balladen dichtet, daneben seiner germanistischen Wissenschaft mit ganzer Seele ergeben ist und als Politiker streng auf dem Boden des Gesetzes bleibt. Er ist das anerkannte Haupt der

schwäbischen Schule, als ihr eigentlicher Anreger hat aber Justinus Andreas Christian Kerner aus Ludwigsburg (1786—1862) zu gelten, der die Verbindung der Schwaben in Tübingen mit dem Heidelberger und Berliner romantischen Kreise herstellt. Er ist auch als Poet viel mehr eigentlicher Romantiker als die anderen Schwaben und war politisch konservativ. Schon im Jahre 1811 gab Kerner in seinem Roman „Reiseschatten. Von dem Schattenspieler Luchs" ein sehr originelles Werk („Welch glückliche Idee, das Innerste eines Menschen durch eine Reihe von Erlebnissen zu zeichnen, die nicht auf sein Handeln, sondern nur auf sein Empfinden influenzieren, und die dennoch in ihrer Mischung des höchsten Ernstes mit dem ungebundensten Spaß sein ganzes Ich nach und nach abwickeln wie ein Gespinst!"); leider kennt es heute niemand mehr. Die „Gedichte" Kerners erschienen gesammelt zuerst 1826; spätere Sammlungen heißen „Der letzte Blumenstrauß" und „Winterblüten". Man hebt in der Lyrik Kerners die schlichte Naivetät, den Zug zum Schmerz:

„Poesie ist tiefes Schmerzen,
Und es kommt das echte Lied
Einzig aus dem Menschenherzen,
Das ein tiefes Leid durchglüht",

endlich die Neigung zum Schauerlichen und Grauenhaften hervor. Ein großer lyrischer Künstler war Kerner nicht, mehr nur eine stets angeregte poetische Natur, doch hat er eine Anzahl von Gedichten gegeben („Mir träumt', ich flög' gar bange", als Volkslied in „Des Knaben Wunderhorn" aufgenommen, „Zu Augsburg steht ein hohes Haus", „Geh ich einsam durch die schwarzen Gassen", „Wohlauf noch getrunken", „Dort unten in der Mühle", „Preisend mit viel schönen Reden", „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe", „Der Geiger zu Gmünd"), die mit Recht eine große Volkstümlichkeit erlangt haben. Sein „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit" gehört zu unseren liebenswürdigsten autobiographischen Werken. Bekanntlich war Kerner nicht bloß Dichter, sondern auch Geisterseher, einer der wichtigsten Vorläufer

unserer modernen Okkultisten („Die Seherin von Prevorst" 1829), und das Kernerhaus zu Weinsberg war jahrzehntelang für zahlreiche deutsche Dichter eine gastliche Stätte. — Johann Ludwig Uhland aus Tübingen (1787—1862) veröffentlichte seine „Gedichte" im Jahre 1815, unmittelbar nach den Freiheitskriegen, und war in den dreißiger Jahren als der erste Lyriker seiner Zeit anerkannt, welchen Rang er auch trotz Heine bis an seinen Tod und darüber hinaus behauptet hat. Wir stellen nun Mörike und vielleicht noch den einen oder den anderen der Neueren als eigentlichen, specifischen Lyriker über ihn, sehen aber in Uhland immer noch den deutschesten unserer Dichter, will sagen, wir glauben, daß sein Talent und seine Kunst in der geraden Richtung unseres Nationalcharakters liegt, genau die Mitte zwischen dem Allgemeinen und Individuellen, wenn man es so ausdrücken darf, hält. Uhland war keine geniale, aber eine feste und klare Persönlichkeit, von schlichter Gemütstiefe, sittlich durch und durch, aber dabei nicht etwa rigoros und inhuman, sondern sogar mit einem Zuge von Schalkhaftigkeit ausgestattet, der ihm vortrefflich steht. Seine innigen Natur- und Liebeslieder, die, was ihnen an Farbe fehlt, durch reine Stimmung und feste Situation ersetzen, seine außerordentlich reichen und mannigfaltigen Balladen sind zum größeren Teil Eigentum des ganzen Volkes geworden und werden auf Menschengedenken hinaus nicht nur eine Quelle des Genusses, sondern auch eines der wichtigsten ästhetischen Erziehungsmittel der Deutschen bleiben. Hier ist, wie bei Eichendorff, echte Deutschromantik, aber noch bedeutend mehr plastische Kraft und lyrische Kunst als bei dem Schlesier. Dramatisches Talent besaß Uhland nicht, aber es ist ihm doch gelungen in seinem Trauerspiel „Ernst von Schwaben" (1818) und seinem Schauspiel „Ludwig der Bayer" (1819) fesselnde poetische Werke hinzustellen, deren Stil wenigstens für eine bestimmte Art nationaler Dramen noch immer bedeutungsvoll erscheinen kann. Die politischen Dichtungen Uhlands enthalten hier und da schöne Einzelheiten, als Litteraturhistoriker und Sammler hat er manches Dauernde gegeben, wie z. B. seine

Volksliedersammlung. — Von den übrigen Schwaben, die keine Schule sein wollten:

„Bei uns giebts keine Schule,
Mit eignem Schnabel jeder singt,
Was halt ihm aus dem Herzen springt“ (Kerner),

ist Gustav Benjamin Schwab aus Stuttgart (1792—1850) am bekanntesten geworden, der sich selbst als den ältesten Schüler Uhlands bezeichnete, und dem einige Lieder („Bemooster Bursche zieh' ich aus“, „Nur eine laß von deinen Gaben“) und Balladen („Der Reiter am Bodensee“, „Das Gewitter“) vortrefflich gelungen sind. Aber er zählt doch schon zu den nun immer häufiger werdenden Poeten, die Balladen- und Romanzenstoffe äußerlich verarbeiten, um sie unterzubringen. Schwab schrieb ein „Leben Schillers“ und bearbeitete „Die schönsten Sagen des klassischen Altertums“ und die „Deutschen Volksbücher“. — Der älteren Generation der Schwaben gehören dann noch Karl Hartmann Mayer aus Neckarbischofsheim und Karl Rudolf Tanner aus Aarau an, die als Verfasser glücklicher lyrischer Naturbilder gerühmt werden. Ihnen mag man den trefflichen schweizerischen Fabeldichter Abraham Emanuel Fröhlich aus Brugg im Aargau (1796—1865) anreihen — auch die Schweizer sind ja Schwaben. Ziemlich allein stehen vorläufig die Sänger geistlicher Lieder Albert Knapp aus Tübingen und Karl Grüneisen aus Stuttgart.

Eine besondere Stellung unter den schwäbischen Dichtern, die vor allem Lyriker sind, nehmen zwei jüngere erzählende Talente ein, Wilhelm Hauff und Wilhelm Waiblinger, die ihrer Art nach wieder als vollständige Gegensätze erscheinen. Wilhelm Hauff aus Stuttgart (1802—1827) steht der Richtung nach zwischen der Romantik und dem Realismus, wie er als Talent zwischen höheren Ansprüchen gewachsener Dichtung und bloßer Unterhaltungslitteratur die Mitte inne hält. Eben das aber hat seine Beliebtheit bis auf diesen Tag namentlich bei der Jugend erhalten. Aus seiner wenig umfangreichen Lyrik sind zwei Soldatenlieder „Morgenrot, Morgenrot“ (wieder auf ein

Volkslied und zuletzt auf ein Gedicht Johann Christian Günthers zurückgehend) und „Steh ich in finstrer Mitternacht“ Volkslieder geworden. Von seinen vortrefflichen Märchen schließt sich ein Teil an „Tausend und eine Nacht“, die anderen sind echt-deutsch in der Stimmung, romantisch natürlich alle. Und aus romantischen Stimmungen wuchsen auch die noch auf der Universität begonnenen „Memoiren des Satans“ hervor. Einen Namen machte sich Hauff zuerst durch seinen „Mann im Mond“, der, ursprünglich ernst gemeint, dann zu einer Satire auf die Manier des berüchtigten Mimiliverfassers H. Clauren entwickelt und unter dessen Namen herausgegeben wurde. Der sich anschließende Streit — Hauffs „Kontroverspredigt“ vernichtete Claurens Einfluß — war in dem Deutschland der Restaurationsepoche natürlich ein großes Ereignis. Inzwischen war auch Hauffs „romantische Sage“ d. h. historischer Roman „Lichtenstein“ (1826), eine der ersten bedeutenderen Scottnachahmungen in Deutschland, für uns freilich nicht mehr echt genug, erschienen, und auf einer Reise nach Norden hatte der Dichter mit den norddeutschen Berühmtheiten, mit dem Berliner Kreise und Ludwig Tieck in Dresden fruchtbare Verbindungen angeknüpft, so daß jetzt sein Ruf trotz einer gewissen Spröde seiner Landsleute gegen ihn feststand. Er übernahm 1827 die Redaktion des Cottaschen Morgenblattes und schrieb noch eine Reihe Novellen, darunter die historische „Jud Süß“, sowie die lebendigen „Phantasien im Bremer Ratskeller“, um dann noch nicht fünfundzwanzig Jahre alt zu sterben. Uhland widmete ihm einen Nachruf:

„Dem reichen Frühling, dem kein Herbst gegeben.“

Man kann mit einiger Bestimmtheit sagen, daß Hauff schwerlich eine große dichterische Entwickelung beschieden gewesen wäre, aber er gehört zu den liebenswürdigen, phantasiereichen Erzählern unserer Litteratur, die man, wenn nicht wie hier ein früher Tod die Erinnerung festhält, gewöhnlich zu schnell vergißt. — Während der Weg Hauffs immerhin aufwärts geht, geht der Wilhelm Waiblingers (aus Heilbronn, 1804—1830)

leider bergab. Er ist eines der „Genies“, die in der Jugend das Höchste versprechen, um dann nur wenig zu halten. Weist Hauff vorwärts zum Realismus, so Waiblinger zurück, auf Hölderlin, dessen Schicksal er auch in seinem Roman „Phaeton“ (1823) darzustellen gesucht hat, aber von dessen Tiefe besaß er nichts. Als Lyriker hat er „Lieder der Griechen“ und dann allerlei lyrische Bilder aus dem italienischen Leben herausgegeben, die an Einzelnes von Goethe und Tieck erinnern. Sein bedeutendster Wurf war eine Tragödie „Anna Bullen“, der Hebbel nachrühmt, daß sie schön gedacht und großenteils mit Sicherheit und Klarheit ausgeführt sei, aber „Anna selbst weiß zu viel von Maria Stuart, und dem Ganzen fehlt eben der große Hintergrund, welcher es der Menschheit vindiciert“. In Rom, wo Waiblinger auf Kosten Cottas lebte, kam er zeitweilig sehr herunter, arbeitete sich dann aber wieder durch das gut einschlagende „Taschenbuch aus Rom und Griechenland“ empor. Die Beiträge zu diesem Buch, wie die Humoreske „Die Briten in Rom“, zeigen ihn auf dem Niveau der gewöhnlichen Unterhaltungslitteratur, um eine Stufe tiefer als Hauff. Er soll dann nicht, wie man früher behauptete, an seiner zügellosen Leidenschaft, sondern an den Strapazen einer Ätnabesteigung zu Grunde gegangen sein. — Von Hauffs und Waiblingers Altersgenossen, der jüngeren Generation der Schwaben, ist an anderer Stelle zu reden.

Nicht den engen Zusammenhang wie die Schwaben zeigt die norddeutsche Gruppe, aber die Beziehungen der Dichter zu einander sind doch sehr mannigfaltig, Berlin erscheint als der natürliche Mittelpunkt, und selbst gesellige Vereinigungen wie die der Hoffmannschen Serapionsbrüder und die Litterarische Mittwochgesellschaft finden sich. Nur einer der norddeutschen Romantiker, die nach den Freiheitskriegen hervortreten, steht ganz isoliert, wenn auch seine Posie bequem an die Fouqué's und zwar an dessen romantische Rittergedichte anzuschließen ist: Es ist Ernst Konrad Friedrich Schulze aus Celle (1789 bis 1817), auch ein Frühgestorbener, der den Feldzug nach Frankreich mitgemacht und aus ihm die Schwindsucht heim-

gebracht hatte. Er lernte bei Wieland dichten, seine „Psyche“ ist noch ganz in dessen Stil, aber schon seine große epische Dichtung „Caecilia“ (so betitelt nach seiner frühverstorbenen Braut Cäcilie Tychsen und den Kampf Karls des Großen gegen die Sachsen behandelnd) trägt einen moderneren, elegisch-romantischen Charakter, und in seiner kleinen romantischen Dichtung „Die bezauberte Rose“ (1818), mit der der Dichter kurz vor seinem Tode einen von der Firma Brockhaus ausgesetzten Preis errang, erreicht die Romantik nach der Seite der äußeren Form sogar ihre Höhe. Wohllautendere Stanzen hatte keiner ihrer Dichter gebaut, und da die Handlung der Dichtung nun auch verhältnismäßig einfach, dabei phantasievoll, obgleich etwas süßlich war, so ward die „bezauberte Rose“ das hohe Muster für zahllose poetische Dilettanten und übte bis mindestens in die fünfziger Jahre hinein ihren Einfluß. Unter Schulzes Lyrik ist einiges Ansprechende. — Man könnte an ihn passend den gleichaltrigen Ostpreußen Friedrich von Heyden (1789—1851) anschließen, der ebenfalls den Feldzug mitgemacht hatte und sofort nach den Freiheitskriegen mit romantischen Dichtungen hervortrat, die Platen sehr verehrte, seinen Erfolg aber erst mit dem in der Nibelungenstrophe geschriebenen Epos „Das Wort der Frau“ (1843) errang. Ihm folgte dann „Der Schuster von Ispahan“.

Die bei weitem interessanteste Gestalt des Berliner Kreises ist Adelbert von Chamisso oder, wie sein voller Name lautet, Louis Charles Adelaide de Chamisso de Boncourt, geboren auf dem Schlosse Boncourt in der Champagne 1781, mit seinen Eltern 1790 emigriert, seit 1796 in Berlin und dort 1838 gestorben. Schon 1803 hatte er mit Varnhagen von Ense den grünen Almanach herauszugeben begonnen, von dem drei Jahrgänge erschienen, dann 1813 bei seinem Freunde Fouqué „Peter Schlemihls wunderbare Geschichte“ geschrieben, die eines der originellsten Werke der Romantik ist, aber noch in den zwanziger Jahren, nachdem er inzwischen die Weltumseglung des jüngeren Kotzebue mitgemacht hatte und Kustos am Berliner Botanischen Garten geworden war, hielt er sich für keinen eigentlichen Dichter.

Da erwachte um das Jahr 1827 durch den Einfluß namentlich Uhlands und der französischen Romantik die Produktionskraft Chamissos in ungewöhnlicher Stärke, und in wenigen Jahren hatte er einen Band „Gedichte“ beisammen, der unzweifelhaft zu den besten Leistungen der Zeit gehört. Denn nicht nur, daß er in der Lyrik schlicht ergreifende und wieder sehr drollige Töne anschlug, er vermochte auch die Gattung der poetischen Erzählung, namentlich in Terzinen, gleichsam neu zu schaffen und verstand weiter manche Gedichte der neufranzösischen, der dänischen, selbst der littauischen und malayischen Dichtung der deutschen aufs wunderbarste anzueignen, so daß seine „Gedichte“ inhaltlich zu den reichsten deutschen Sammlungen zählen. Seit 1832 gab er dann mit Gustav Schwab einen Musenalmanach heraus, in dem sehr viele junge Talente, Freiligrath, Geibel u. s. w. zuerst aufgetreten sind; später übersetzte er mit Franz von Gaudy den Béranger. Man kann ihn überhaupt, auch als Dichter, als den Vermittler zwischen der deutschen und französischen Romantik bezeichnen, französisch ist seine Vorliebe für grelle Stoffe, aber sein Gemüt entschieden deutsch. Seine meist komischen politischen Gedichte erweisen ihn als gemäßigten Liberalen.

Eine ganze Anzahl norddeutscher Poeten dieser Zeit geht vom Volkslied aus und muß so auch der Deutschromantik zugezählt werden, mag auch das, was man landläufig romantisch nennt, immer seltener bei ihnen werden. Hier ist zuerst Wilhelm Müller aus Dessau (1794—1827) zu nennen, ebenfalls ein Mitkämpfer des Freiheitskrieges und ein Frühgestorbener. Er hatte Beziehungen zu Tieck, zu den Berlinern und den Schwaben und machte, was bei sehr vielen Dichtern dieser Zeit charakteristisch ist, eine italienische Reise, die er in den Briefen „Rom, Römer und Römerinnen“ hübsch schilderte. Seinen Ruhm verdankt er den stark rhetorischen „Liedern der Griechen“ (1821 ff.) dann als „Griechenlieder“ gesammelt, die, wie dann die „Polenlieder“, bei den deutschen Poeten der zwanziger und dreißiger Jahre fast obligatorisch werden. Doch

sind ohne Zweifel die volksliedartigen lyrischen Gedichte Wilhelm Müllers, unter denen die Cyklen „Die schöne Müllerin" und „Winterreise" am bekanntesten geblieben sind, viel bedeutender als die Griechenlieder, nach Uhland und Eichendorff dürfte Wilhelm Müller der populärste deutsche Liederdichter sein, und im besonderen Heinrich Heine hat ihm sehr viel zu verdanken. — Neben Wilhelm Müller findet am richtigsten der nur wenige Jahre jüngere August Heinrich Hoffmann von (aus) Fallersleben im Hannöverschen (1798—1874) seinen Platz, obschon es Sitte geworden ist, ihn unter die politischen Dichter zu stecken. Auch er steht durchaus unter dem Einfluß des deutschen Volksliedes. Bei der Masse seiner Produktion ist unter seinen Gedichten (Sammlungen schon von 1815 an) viel Dünnes und Schwaches, doch ist ihm, wenn er unmittelbar aus dem Munde des Volkes, patriotisch oder für Kinder dichtete, wie der Erfolg, die Verbreitung zeigt, mit den einfachsten Mitteln oft auch sehr Gutes gelungen. Seine politischen „Unpolitischen Gedichte" (1840/42) sind meist relativ harmlose Kleinigkeiten. Unbestritten ist Hoffmanns Verdienst als glücklicher germanistischer Finder, Forscher und Sammler. — Als dritter im Bunde Müller und Hoffmann mag August Kopisch aus Breslau (1799—1853) erscheinen, der, Maler von Beruf, wie Müller in Italien war — er entdeckte die blaue Grotte auf Capri — und wie Hoffmann ein rechter Kinderliebling wurde und zwar durch seine humoristischen, in der Form außerordentlich lebendigen Bearbeitungen der deutschen Sagen von Elfen und Kobolden, Alräunchen und Heinzelmännchen wie der deutschen Schildbürgerschwänke, die er 1848 zu der Sammlung „Allerlei Geister" vereinigte. Auch als Trinkliederdichter ist Kopisch wie Eichendorff, Müller und Hoffmann zu loben. Als ernster Dichter schreitet er auf Platens Pfaden, den er in Italien auch persönlich kennen gelernt hat. — An Kopisch schließt man gewöhnlich Robert Reinick aus Danzig (1805—1862) an, der auch Maler-Dichter war und gleichfalls viel für die Jugend („Lieder und Fabeln für die Jugend" 1844) geschrieben hat. Ihm gelang auch das

neckiſch-erotiſche Lied und anderes im Geiſte Wilhelm Müllers. Reinick verkehrte in Berlin außer mit Chamiſſo und Eichendorff auch viel mit Franz Theodor Kugler aus Stettin (1808 bis 1858), dem Kunſthiſtoriker, und gab mit ihm zuſammen ein „Liederbuch für deutſche Künſtler“ heraus. Kugler, von dem vor allem das Lied „An der Saale hellem Strande“ bekannt geblieben iſt, gehört mit ſeinem „Skizzenbuch“ (1830) und ſeinen „Gedichten“ ebenfalls ganz dieſer volkstümlich-romantiſchen Richtung an und wurde dann wieder auf Geibel von Einfluß. Germaniſt wie Hoffmann war Karl Heinrich Wilhelm Wackernagel aus Berlin (1806—1869), ſpäter Profeſſor in Baſel, der mit „Gedichten eines fahrenden Schülers“ 1828 begann, auch „Zeitgedichte“ ſchrieb und namentlich ſeines „Weinbüchleins“ (1845) wegen gelobt wurde. Alle dieſe Dichter ſind leichte, anſpruchloſe Talente, haben aber das Verdienſt, dem deutſchen Volk in ſchweren Zeiten das heitere Genügen und die unbefangene Lebensfreude mit erhalten zu haben. — Wie den Schwaben Abraham Emanuel Fröhlich, kann man auch ihnen einen Fabeldichter anſchließen. Das iſt Wilhelm Hey aus Leina bei Gotha (1789—1854). Seine „Fabeln für Kinder“ erſchienen 1836 und 1837 und wurden mit den Spekterſchen Illuſtrationen außerordentlich volkstümlich. — Endlich haben dieſe Norddeutſchen auch noch ihren Hauff und zwar in der Perſon Franz Freiherrn von Gaudys aus Frankfurt a. O. (1800—1840), der mit Chamiſſo Bérangers Lieder und auch einen Jahrgang des Muſenalmanachs herausgab. Man hat ihn den „Heine mit dem Schnurrbart“ genannt, weil er in ſeinen Gedichten gelegentlich Heiniſch ironiſierte und ſatiriſierte, doch kann man dieſe Art Gedichte auch recht gut von Chamiſſo ableiten. Im Geiſte des Napoleonkultus der Zeit ſchrieb er ſeine „Kaiſerlieder“, ſeine wahre Stärke aber ſind ſeine leichten, oft humoriſtiſchen Erzählungen, die den Vergleich mit dem allerdings bedeutenderen Hauff nahelegen, am meiſten bekannt heute noch „Aus dem Tagebuch eines wandernden Schneidergeſellen“ und die „Venetianiſchen Novellen“. In „Mein Römerzug“ ſchilderte Gaudy ſeine erſte Italienreiſe.

Die zuletzt aufgeführten Dichter reichen alle schon tief in die dreißiger, ja, in die vierziger Jahre hinein, obschon an ihrer Zugehörigkeit zu der Chamisso-Wilhelm Müller-Gruppe kein Zweifel sein kann. Die dritte deutschromantische, die österreichische Gruppe behandeln wir, des Zusammenhangs wegen, um ein vollständiges Bild des litterarischen Österreichs, das nun endlich wieder vom Schlaf erwacht war, zu geben, am besten im nächsten Buch. Um aber die Bedeutsamkeit des dichterischen Schaffens der Restaurationsepoche noch einmal ins Licht zu stellen, sei hier im voraus bemerkt, daß auch ein sehr großer Teil der Thätigkeit Grillparzers, Rückerts und Platens in sie fällt, daß Immermann und Heine hervortreten, während Goethe, Tieck und die jüngeren echten Romantiker rastlos weiterarbeiten. Man mag tadeln, daß das dichterische Leben der Zeit den „Hintergrund der Philistrosität" hatte, obgleich ein solcher einem Untergrund der Decadence gewiß vorzuziehen ist, man kann die politischen Zustände aufs schärfste verurteilen, trotzdem war das Restaurationszeitalter für deutsche Dichtung und Wissenschaft unzweifelhaft ein Blütezeitalter, wenn auch der Natur der Dinge gemäß schwächer als das klassische. Keines hat so viele Lieblingsdichter des deutschen Volkes — und Lieblingsdichter werden immer die frischen und gesunden Naturen — hervorgebracht wie gerade dieses.

Sieht man nun freilich auf die Modelitteratur der Zeit, so scheint sich das Bild anders zu gestalten, das Restaurationszeitalter ist auch die Blütezeit des Schicksalsdramas, der oberflächlichen, oft ungesunden Belletristik, der dünnen Almanachspoesie. Es ist jedoch, wenn man eine Zeit litterarisch richtig beurteilen will, immer zu fragen: Herrschte das Schlechte und Gemeine unumschränkt und wußte es sich an die Stelle der echten Dichtung zu setzen oder galt es im Ganzen als das, was es war, und wirkte nur durch die Masse? Und da wird man denn nun freilich nicht bestreiten können, daß die Wirkung der Müllner und Clauren doch nur sehr ephemer war und die

Geltung der Goethe, Tieck, Uhland, Chamisso, Wilhelm Müller sehr wenig beeinträchtigte. Es war eine unglaublich schreib- und lesesüchtige Zeit, aber das Bedeutende wußte sich in ihr doch zu halten. — Wie es möglich war, daß gleich nach den Freiheitskriegen die Schicksalstragödie zur Bühnenherrschaft gelangen konnte, das genauer zu untersuchen, muß den psychologischen Litteraturhistorikern überlassen bleiben. Litterarisch genugsam vorbereitet war die Gattung ja leider durch Schiller, Tieck und selbst Kleist, aber daß sie so roh und äußerlich kam, daß das Schicksal im Drama gezwungen wurde, als Gespenst aufzutreten und sich des albernen Zufalls als Mittel zu bedienen, ist immerhin merkwürdig. Aber man mag annehmen, daß das Napoleonische Kriegszeitalter das Anwachsen des äußeren Fatalismus begünstigt und der faule Quietismus nach dem Frieden an der äußerlichen Sensation Gefallen gefunden habe. Direkt eingeführt hat die Schicksalstragödie, wie bereits erwähnt, Zacharias Werners „Vierundzwanzigster Februar". Ihm folgte wenige Jahre später des Weißenfelser Advokaten Adolf Müllners (1774—1824) „Neunundzwanzigster Februar", dann im Jahre 1813 desselben Verfassers „Die Schuld", die das Hauptstück der ganzen Gattung war und blieb und unermeßlichen Beifall erntete. Das Stück ist in gewandten Calderonischen Versen geschrieben, hat geschickten Aufbau und eine gewisse Energie des Milieus, so daß die Wirkung auf die breite Masse einigermaßen erklärlich ist; Grillparzer meinte sogar, das Stück sei unendlich mehr als sein Verfasser — was freilich im Grunde nicht allzuviel sagt, denn Müllner war ein grundprosaischer Mensch und, wie seine Polemik in den unter seinen Einfluß gebrachten Zeitungen bewies, ein unverschämter Geselle dazu, der selbst Goethe anzugreifen wagte. Mit seinen späteren Stücken „König Yngurd" und „Die Albaneserin" erreichte er den Erfolg der „Schuld" nicht mehr. — Der zweite Schicksalsdramatiker der Zeit ist der Lausitzer Ernst von Houwald (1778—1845), noch ein gut Teil schwächlicher als Müllner. Seine berühmtesten Stücke heißen „Das Bild" (1821) und „Der Leuchtturm". Daß auch der große

Österreicher Franz Grillparzer mit seinem Jugenddrama „Die Ahnfrau“ (1817) der Schicksalsdramatik seinen Tribut abstattete, ist bekannt. Er hat es teuer büßen müssen; denn namentlich für zahlreiche norddeutsche Litteraturhistoriker und Kritiker ist er auf Jahrzehnte hinaus der Dichter der „Ahnfrau“ geblieben. Halten konnte sich die Schicksalstragödie natürlich nicht, Kritiker wie Tieck und Börne rückten ihr energisch auf den Leib, und zum Überfluß verfiel sie noch der Parodie (Castellis „Schicksalsstrumpf“ 1818). Als ihr dann Platen mit dem schweren Geschütz der „Verhängnißvollen Gabel“ (1828) entgegenzog, da war sie eigentlich schon tot. Nicht viel länger hielt sich das mit ihr grassierende Künstlerdrama.

Der eigentliche Bühnenherrscher auch dieser Zeit war selbstverständlich noch Schiller, es war kein Talent da, das ihn hätte ablösen können — das bedeutendste, Grillparzer, war ja nichts weniger als eine Herrschernatur. Im allgemeinen bot das Bühnenleben der Restaurationszeit ein sehr buntes Bild: Nicht einmal die Einflüsse des Sturmes und Dranges waren völlig überwunden, noch schrieb Johann Friedrich Schink, der 1776 mit „Adelstan und Röschen“ debutiert und 1804 eine dramatische Phantasie „Johann Faust“ herausgegeben hatte, und der krasse Braunschweiger August Klingemann (sein „Faust“ 1815) war sogar sehr einflußreich. Die Reihe der Schillerianer, d. h. der Dichter, die es mit den Äußerlichkeiten der Schillerschen Kunst, mit schwungvoller Rhetorik und Farbenpracht und selbstverständlich mit theatralischem Effekt zu zwingen meinten, eröffnet (wenn man von Zacharias Werner absieht) Joseph Freiherr von Auffenberg aus Freiburg i. B. (1798—1857), der durch seine „Flibustier“ (1819) zuerst bekannt wurde und dann eine lange Reihe jener sogenannten guten Stoffe behandelte, zu denen unsere dramatischen Mittelmäßigkeiten immer wieder zurückkehren. Es seien nur „Der Admiral von Coligny“ (die Bartholomäusnacht), „König Erich“, „Pizarro“, „Der Löwe von Kurdistan“, „Ludwig XI. in Péronne“ (nach Scotts „Quentin Durward“) genannt. Als Auffenbergs bestes Werk gilt das große dramatische Gedicht „Alhambra“ —

im allgemeinen ist seine Poesie doch nur Schaum. Heute kann man von ihm etwa noch seine „Humoristische Pilgerfahrt nach Granada und Cordova“ lesen. — Nicht zwar das äußerliche Feuer Auffenbergs, dafür aber ein hübsches Quantum theatralischen Verstandes und theatralischer Erfahrung besaß Ernst Salomon Raupach aus der Gegend von Liegnitz (1784—1852), der sich nach langjährigem Aufenthalt in Rußland 1824 in Berlin niederließ, und ihm gelang es, ein Bühnengewaltiger zu werden, wenigstens die Berliner Bühne bis fast zum Ende der vierziger Jahre zu beherrschen. Seinen ersten Erfolg errang er 1825 mit „Isidor und Olga“ oder „Die Leibeigenen“, und seitdem war kein Stoff, der irgendwelchen Gewinn versprach, mehr vor ihm sicher. Er hat einen „Robert der Teufel“, einen „Nibelungenhort“, eine „Genoveva“, einen „Hohenstaufen“-Cyklus in 16 großen Dramen und eine Cromwelltrilogie geschrieben, daneben ein sogenanntes Volksdrama „Der Müller und sein Kind“ und Lustspiele („Laßt die Toten ruhn“, „Die Schleichhändler“ — gegen die Scottbegeisterung — u. s. w.), in die er sogar eine stereotype Figur, seinen Schelle einführte — alles geschickt gemacht, aber meist von einer fürchterlichen Dürre. Da er jedoch den Schauspielern Rollen bot und, der nüchterne Rationalist und loyale Unterthan, der er war, hof- und polizeibeliebt war, so hielt er sich, trotz des fürchterlichen Spottes, mit dem ihn seine Zeitgenossen, vor allen Immermann, bedachten. — Eines sehr rasch vorübergehenden Ruhmes genoß der bayrische Minister Eduard von Schenk aus Düsseldorf (1788—1841) wegen seines angeblich romantischen, in Wirklichkeit flachen und rührseligen Trauerspiels „Belisar“. Ihm war der frühverstorbene Berliner Jude Michael Beer (1800—1833), der Bruder Meyerbeers, befreundet, dessen Tragödie „Klytämnestra“, das Werk eines Achtzehnjährigen, auf der Berliner Hofbühne sofort und natürlich mit Erfolg gegeben wurde — kommende Zeiten künden sich an. Er schrieb dann noch „Die Bräute von Arragonien“, den Einakter „Der Paria“, einen „Struensee“ und das Trauerspiel „Herz und Hand“ — die beiden mittleren

Werke sind sehr lange konserviert worden und auch nicht ganz ohne Talent. Hier mag denn auch gleich ein anderer Jude, der Bruder der Rahel, Ludwig Robert (1778—1832) genannt werden, der, schon im grünen Almanach als Dichter auftretend, nun erst, mit der Tragödie „Die Tochter Jephtas" und dem bürgerlichen Trauerspiel „Die Macht der Verhältnisse" zu größerer Produktion gelangte. Man hat die „Macht der Verhältnisse" als das erste deutsche soziale Drama hinstellen wollen, es ist aber nur ein ausgeklügeltes Tendenzstück. Die Zeit der Tendenzdramen rückt nun allmählich heran, und nur als Zeichen der Zeit mögen denn noch des Königsbergers Gotthilf August von Maltitz (1794—1837) Stücke „Der alte Student" (1828), ein Polenstück, das einst, weil es von der Censur beanstandet wurde, viel Aufsehen machte, und „Hans Kohlhas" genannt werden. — Mit den späteren Werken Immermanns und Grabbes Dramen gewinnt das deutsche Drama — von Grillparzer immer abgesehen — dann wieder poetische Bedeutsamkeit.

Auch von dem Lustspiel der Restaurationszeit ist wenig Gutes zu sagen, hier herrscht noch immer Kotzebue oder doch sein Geist. Beispielsweise findet man in Claurens Lustspielen, von denen nur das letzte „Der Wollmarkt" genannt sei, noch vollständig die alte Kotzebuesche Frivolität und Lüsternheit, und in den meist nach dem Französischen gearbeiteten Stücken von Theodor Hell sieht es auch nicht besser aus. Wir werden beide bei der Erzählung wieder treffen. Das einzige Talent, das doch auch die guten Seiten Kotzebues aufwies, über einen Teil seiner drastischen Situationskomik verfügte und den Zusammenhang mit dem Leben nicht ganz verlor, war Karl Töpfer aus Berlin (1792—1871), seit 1823 in Hamburg ansässig. Zwar auf sein idyllisches Familiengemälde „Hermann und Dorothea" trifft wohl Goethes Bemerkung bei Eckermann zu, daß das Beste, was im Gedicht wirke, auf den Brettern verloren gehe, aber seine Lustspiele „Schein und Sein", „Der beste Ton", „Die Einfalt vom Lande" enthalten manches vortreffliche Zeitcharakteristische, „Des Königs Befehl" kann sich mit

späteren historischen Lustspielen wohl messen, und in „Rosenmüller und Finke“ stecken sogar Elemente des höheren Lustspiels, die zu Gustav Freytag überleiten. — Eines guten Rufes hat sich ferner noch lange Zeit des gothaischen Legationsrates und Theaterleiters Franz von Elsholtz' „Hofdame“ erfreut, und jedenfalls gesunde Kost boten die seit 1829 hervortretenden Schau- und Lustspiele der Prinzessin Amalie von Sachsen, der Schwester König Johanns, die unter dem Pseudonym Amalie Heiter schrieb: „Der Oheim“, „Die Fürstenbraut“, „Der Verlobungsring“, „Das Fräulein vom Lande“ u. s. w., ja, sie waren sogar nicht ohne feinere Züge. — Mochte aber auch der Lustspieldurchschnitt des Restaurationszeitalters tief genug stehen, an bestimmten Orten sah dieses doch sehr erfreuliche Entwickelungen einer lokalen Kunst, so in Wien, wo Ferdinand Raimund seine nicht hoch genug zu schätzende Thätigkeit, die wir im Zusammenhange der österreichischen Litteratur betrachten werden, 1823 begann, so in Frankfurt, wo Karl Malß' vortreffliches Kultur- und Charaktergemälde „Der alte Bürgerkapitän“ 1820 hervortrat. Noch bedeutend höher als Malß steht der Darmstädter Ernst Elias Niebergall (1815—1843), dessen beide berühmten Stücke „Des Burschen Heimkehr“ und „Der Datterich“ zwar erst in den dreißiger Jahren erschienen, aber doch in den bürgerlichen Zuständen der Restaurationszeit wurzeln. Man kann dem Neuherausgeber der Werke Niebergalls Recht geben, wenn er den „Datterich“ für eine der besten deutschen Charakterkomödien erklärt und in seinem Dichter einen Vorläufer des Naturalismus sieht. Auch die ästhetisch allerdings nie zu einiger Bedeutung gelangte Berliner Posse wurde im Restaurationszeitalter durch den Schauspieler Louis Angely begründet und ebenso das neuere Singspiel durch Karl von Holtei.

Die Belletristik der Zeit von 1815 bis 1830 hat die Verachtung, in der sie heute steht, im allgemeinen verdient. Der abgeschmackt süßliche Ton, der in ihr herrschte, und der nach Treitschkes Zeugnis manche kräftigen Männer, welche in jener sentimentalen Zeit erwuchsen, mit solchem Ekel erfüllte, daß sie

ihr Leben lang jeden Ausdruck erregter Empfindung vermieden, ist in der That ihr Charakteristikum. Hatte im Zeitalter Lessings die kritische Zeitschrift das deutsche geistige Leben beherrscht, im Zeitalter Goethes und der Romantik die ästhetische und philosophische, so wurde nun die belletristische im Bunde mit dem Taschenbuch („Urania", „Aurora", „Alpenrosen", „Vergißmeinnicht" u. s. w.) tonangebend, mittelmäßige Gedichte und fade Novellen bildeten die tägliche Kost der für Poesie schwärmenden Männlein und Weiblein. Doch soll man nicht vergessen, daß auch mancherlei Bedeutendes erschien und die eigentlichen Lieblingsautoren der Zeit doch zum Teil Erzähler ersten Ranges waren. Bis zum Jahre 1820 etwa wurde vor allem Jean Paul noch mit Begeisterung gelesen; inzwischen war auch E. T. A. Hoffmann emporgekommen, dessen Novellistik man zwar zum Teil stofflich an die Seite der Schicksalsdramatik setzen kann, die aber ästhetisch sehr viel mehr bedeutete. Seit 1823 treten dann die Novellen Ludwig Tiecks hervor, die ihrer Zeit genau so gut litterarische Ereignisse waren, wie später die Heysischen, und noch heute zu einem großen Teil ergötzlich zu lesen sind. Wenn die Kritik des jungen Deutschlands und Julian Schmidts ihnen das Leben absprach, weil man sich in ihnen über die Verhältnisse der Kunst und Litteratur geistreich unterhält und die Tiecksche Ironie oftmals hervortritt, so sind wir heute doch wieder anderer Ansicht und erkennen sehr wohl den Boden und den eigentümlichen Geist der damaligen Gesellschaft, Anfänge eines echten Realismus bei mancherlei romantischen Neigungen, die Tieck aus der ersten Periode seiner Entwickelung herübergenommen. Und wie von den „modernen", lassen wir auch von den historischen Novellen sehr viele gelten. Ein kleineres Publikum haben unbedingt immer auch die Eichendorffschen echt romantischen Novellen gehabt und nicht minder die seltsam phantastischen und mystischen Leopold Schefers, den wir als den Verfasser des „Laienbreviers" noch wieder treffen werden. Von Goethes und echt volkstümlichen Geiste getragen erscheinen die Erzählungen des trefflichen Schweizers Ulrich Hegner aus Winterthur: „Die

Wolkenkur" und „Salys Revolutionstage", die zur Zeit der Freiheitskriege hervortreten. Daneben muß man sich denn nun freilich den abscheulichen H. Clauren oder, wie er mit seinem wirklichen Namen hieß, Karl Gottlieb Samuel Heun gefallen lassen, einen preußischen Hofrat, der gleich nach den Freiheitskriegen seine „Mimili", die durch und durch lüsterne Liebesgeschichte eines angeblich naiven Schweizermädchens und eines preußischen Offiziers, herausgab und dann nicht weniger als siebzehn Jahrgänge seines Taschenbuches „Vergißmeinnicht" mit ähnlichen Erzeugnissen füllte. Sein würdiger Genosse war der Dresdener Hofrat Karl Gottlieb Theodor Winkler, pseudonym Theodor Hell, der von 1817 bis 1843 die Dresdener „Abendzeitung", die berühmteste Ablagerungsstätte für die, wenn auch nicht direkt gemeine, doch triviale Belletristik und daneben das Taschenbuch „Penelope" herausgab. Die Männer von der „Abendzeitung" bildeten in Dresden einen einflußreichen Kreis, der in einem „Dichterthee", später „Liederkreis" seinen Vereinigungspunkt hatte, und dessen bedeutendste Dichter Friedrich Kind, der Verfasser des „Freischütz"-Librettos und des Künstlerdramas „Van Dyks Landleben", und Eduard Gehe waren. Der Archäolog K. W. Böttiger, Freund Ubique Weimarischen Angedenkens, gehörte natürlich auch dazu. „Eine unsagbare Trivialität", so charakterisiert Adolf Stern den Kreis und seine Poesie, „ein vorwiegender Zug zum falsch Sentimentalen, und ein merkwürdiges Gemisch von Anspruchslosigkeit und Prätention bildeten die gemeinsame Signatur dieser Poesie. Das Seitenstück dazu war der gesellige Ton des Liederkreises, in dem sich ein gewisses Lebensbehagen und harmlos (?) kleinstädtischer Klatsch mit sogenanntem Idealismus und fleißiger Selbstberäucherung wunderlich vereinigten. Lorbeeren und Rosen zu „Dichterkränzen" wurden körbeweise verbraucht." Als Hauptbestreiter des Lesefutters der „Abendzeitung" und verwandter Zeitschriften und Taschenbücher sind die drei Schlesier Karl Weisflog, Karl Wilhelm Salice-Contessa und Karl Franz von der Velde zu nennen, denen sich der Thüringer A. v. Tromlitz (eigentlich Karl Aug.

Friedr. v. Witzleben), der Hannoveraner Philipp Wilhelm Blumenhagen und der Kasseler Georg Döring anschließen. Hoffmann, Tieck, dann Scott waren die großen Muster. Am lesbarsten ist noch der Humorist Weisflog geblieben. — Aus dem Aufklärungszeitalter ragt in das Restaurationszeitalter hinein der sehr beliebte Humorist Karl Julius Weber aus Langenburg in Württemberg (1767—1832), dessen „Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen" (1826/27) und „Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen" (1832—1835) hauptsächlich durch ihre Schlüpfrigkeiten fesselten.

Eine Hebung des Geschmacks trat doch nach und nach durch den kräftigenden Einfluß des großen Schotten ein, und von der Mitte der zwanziger Jahre an ist eine neue tüchtigere Generation von Erzählern im Aufsteigen. Schon des alten Zschokkes historische Romane im Scottschen Stil sind gar nicht so übel, Steffens Novellen „Die Familie Walseth und Leith" „Die vier Norweger", „Malcolm" bringen doch, mag Hebbel auch immer Recht haben, wenn er meint, daß in ihnen schon die jüngste Generation (das junge Deutschland mit seinen Raffinements und seiner Sucht nach Pikantheit) vorgebildet sei, wenigstens treffliche Naturschilderungen und interessante kulturhistorische Reminiscenzen, Wilhelm Hauff tritt dann mit dem „Lichtenstein" auf den Boden der Heimat. Im Jahre 1826 erscheint der erste historische Roman Karl Spindlers aus Breslau (1796—1855) „Der Bastard", dem die weiteren „Der Jude", „Der Jesuit", „Der Invalide", „Die Nonne von Gnadenzell", „Der König von Zion", „Der Vogelhändler von Imst" u. s. w. rasch folgen, alle Zeugnisse eines außerordentlich kräftigen, wenn auch wenig bildungsfähigen und in Vielproduktion verflachenden Talents. Mit seinen „Norica, das sind nürnbergische Novellen aus alter Zeit" begründet der Königsberger August Hagen (1797—1880) die Novelle im sogenannten Chronikenstil, nach einer angeblichen alten Handschrift. Im Jahre 1832 tritt dann des noch einer älteren Generation angehörigen Philipp Joseph von Rehfues' aus Tübingen (1779—1843) „Scipio

Cicala", der es an Plastik und Farbe beinahe mit Manzonis berühmten „Verlobten" aufnehmen kann, hervor, und in demselben Jahre Willibald Alexis', der schon 1823 im „Walladmor" nicht bloß Scotts Stil nachgeahmt, sondern auch seinen Namen usurpiert hatte, erster brandenburgischer Roman „Cabanis". Der aus der Romantik geborene Realismus ist damit in Deutschland Thatsache geworden. — Es erübrigt noch, einige Unterhaltungsschriftstellerinnen der Zeit zu nennen: Zu den Romantikerinnen Karoline de la Motte-Fouqué, Karoline von Woltmann, Helmina v. Chézy die moderneren Therese Huber, die Witwe G. Forsters („Die Ehelosen" 1829), und Johanna Schopenhauer („Die Tante", „Gabriele") und die ziemlich harmlosen Karoline Pichler, geb. v. Greiner („Die Belagerung Wiens"), Henriette Hanke, geb. Arndt und Fanny Tarnow — und das Bild der Belletristik des Restaurationszeitalters ist leidlich abgeschlossen.

Bedeutender noch als die der Kunst war im Restaurationszeitalter die Entwicklung der Wissenschaft — wenn man überhaupt vergleichen darf; ein so allseitiges Streben hat Deutschland weder vorher noch nachher wieder gesehen. Von den großen Philosophen der Zeit war Fichte im Jahre 1814 gestorben, Schelling trat mehr und mehr zurück, obgleich er immer noch fortfuhr, sich zu entwickeln, im Vordergrund stand nun Georg Wilhelm Friedrich Hegel aus Stuttgart (1770—1831), seit 1818 Professor in Berlin, dessen Hauptwerk, die „Phänomenologie des Geistes" unter dem Kanonendonner der Schlacht bei Jena vollendet wurde und im Jahre 1807 erschien. Weitere Veröffentlichungen: Die „Logik" (1812—16), die „Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften" (1817), die „Grundlinien der Philosophie des Rechts" (1820), die „Ästhetik", die „Religionsphilosophie", rundeten dann sein System aus, das allgemein als das im Bau vollendetste der deutschen Philosophie anerkannt wird, mag man sonst über Hegels Bedeutung denken, wie man will. Das Hauptverdienst Hegels ist wohl, daß er die Entwickelungsidee in die deutsche Wissenschaft eingeführt hat. Zeit-

weilig wurde die Hegelsche Philosophie geradezu zur preußischen Staatsphilosophie, dann trat in seiner Schule eine Spaltung in eine Rechte und eine Linke ein, deren Kämpfe das vierte und noch das fünfte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts ausfüllten. — Ungefähr gleichzeitig mit Hegel war Johann Friedrich Herbart aus Oldenburg (1776—1841), Professor zu Königsberg und Göttingen, aufgetreten, der den Kantischen Kriticismus im Gegensatz zu Fichte und Hegel nach der realistischen Seite entwickelte. Von seinen Werken seien nur das „Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie" und das „Lehrbuch zur Psychologie" genannt. Seine Philosophie hat nach dem Sturz der Hegelschen große Verbreitung gewonnen und namentlich auf psychologischem und pädagogischem Gebiete bedeutend gewirkt. — Der schärfste Gegner Hegels, unermüdlich im Schimpfen auf ihn war Arthur Schopenhauer aus Danzig (1788—1860), der Sohn der bereits genannten Schriftstellerin und ein Bekannter Goethes, dessen Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung" 1819 erschien. Er fand zunächst wenig Anklang und lebte grollend in Frankfurt a. M., bis in den fünfziger Jahren die Zeit für seine Philosophie des Pessimismus kam. Nun ward er, der beste Schriftsteller unter den deutschen Philosophen, geradezu Mode, seine „Parerga und Paralipomena" wenigstens mußte jeder Gebildete kennen. Wie er so auch von großem Einfluß auf unsere Dichtung wurde, wird seiner Zeit darzustellen sein. — Wie Wilhelm v. Humboldt als Ästhetiker zu den Klassikern, so steht zu den Romantikern Karl Wilhelm Ferdinand Solger aus Schwedt (1780—1819), dessen Hauptwerk „Erwin, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst" (1815) ist. Er hinterließ auch einen wertvollen Briefwechsel. In diese Zeit fallen nun auch die ersten zusammenhängenden Darstellungen der deutschen und allgemeinen Litteraturgeschichte: Friedrich Bouterweks „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit" (1812—19), L. Wachlers „Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Nationallitteratur" (1818), Franz Horns „Geschichte und Kritik der Poesie und Beredsamkeit der Deutschen" (1822

bis 1829), A. Kobersteins „Grundriß zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur" (1827), und gleichzeitig begann mit K. F. v. Rumohr, Ludwig von Schorn, G. F. Waagen, Franz Kugler und Karl Schnaase die Begründung der deutschen Kunstgeschichte.

Auf dem Gebiete der allgemeinen Geschichtswissenschaft ist die epochemachende Erscheinung Barthold Georg Niebuhr, aus Kopenhagen, aber zu Meldorf in Dithmarschen aufgewachsen (1776—1831), der Sohn des Reisenden. Er ward mit seiner „Römischen Geschichte" (1. Band 1811) der Begründer der neuen historisch-kritischen Schule im Gegensatz zur philosophischen. Sie gelangte freilich noch keineswegs allgemein zur Herrschaft, die beliebten Historiker und Staatsrechtslehrer der Zeit waren entweder Romantiker, Verherrlicher des Mittelalters wie der „Restaurator der Staatswissenschaften" K. L. von Haller, die geistige Hauptstütze der Reaktion, oder rationalistische Liberale. Von den letzteren gewann Karl von Rotteck, dessen „Allgemeine Weltgeschichte" seit 1812 erschien und der dann auch ein „Lehrbuch des Vernunftrechts und der Staatswissenschaft" schrieb, den größten Einfluß auf die bürgerlichen Kreise, ist aber heute völlig veraltet. Dagegen haben sich die „Weltgeschichte" Friedrich Christoph Schlossers aus Jever (1776—1861) und auch seine „Geschichte des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts" durch ihren kräftigen Subjektivismus und ihre treffliche, das gesamte Kulturleben einschließende Darstellung bis auf diesen Tag gehalten. Im Jahre 1819 wurde auf Steins Anregung die Herausgabe der „Monumenta Germaniae historica" begonnen, deren Leitung Georg Heinrich Pertz, später Verfasser einer vortrefflichen Stein-Biographie, übernahm, und seitdem mehren sich die wertvollen Werke über deutsche Geschichte. Ludens „Geschichte des deutschen Volkes" enttäuschte, dagegen ward Friedrich von Raumers vom romantischen Geiste beeinflußte „Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit" (1823 ff.) ein sehr beliebtes Werk, und ihm schlossen sich zahlreiche andere über einzelne Perioden der deutschen Geschichte an. Noch vor den zwanziger Jahren begann Friedrich Christoph Dahlmann in Kiel seine politische

und historische Thätigkeit, die dann in den dreißiger Jahren gipfelte, und 1827 erschien zu Berlin das erste Werk Leopold Rankes, die „Fürsten und Völker von Südeuropa." — Auf dem Gebiet des Rechts hat Friedrich von Savigny, der Schwager Brentanos (1779—1861), die historische Schule begründet: 1814 ließ er gegen Thibaut die kleine Schrift „Über den Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung" erscheinen und veröffentlichte dann von 1815 an seine „Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter". Ihm zur Seite stand Karl Friedrich Eichhorn, dessen „Deutsche Staats- und Rechtsgeschichte" von 1808—1823 erschien. Als geschmackvoller juristischer Schriftsteller wäre hier noch Anselm Feuerbach („Merkwürdige Kriminalrechtsfälle") zu nennen.

Auch auf dem Gebiete der Philologie zeigte sich die nämliche Entwickelung zum Historischen. Zwar der berühmte Leipziger Gottfried Hermann gehört noch der alten rein kritischen „grammatischen" Schule an, aber August Böckh („Die Staatshaushaltung der Athener" 1817) und Otfried Müller begründen dann die reale Philologie des Altertums, die wahre Volkskunde. Für die deutsche Philologie, die sie überhaupt erst schufen, leisteten die Gebrüder Grimm, namentlich Jakob dasselbe: 1819 erschien Jakobs „Deutsche Grammatik", 1828 seine „Deutschen Rechtsaltertümer", 1835 seine „Deutsche Mythologie", 1848 seine „Geschichte der deutschen Sprache". Die strengkritische Methode, wie man sie auf die antike Litteratur anzuwenden pflegte, führte Karl Lachmann in die Germanistik ein. Auch nur die Namen der anderen bekannten Germanisten zu nennen ist unmöglich. Die romanische Philologie begründete Friedrich Diez, als Sanskritforscher wurden Franz Bopp, der Begründer der vergleichenden Sprachwissenschaft, und Lassen berühmt. Wichtiger für uns ist es noch, einige Übersetzer aufzuführen: Da ist der große Kenner der orientalischen Sprachen, der Wiener Joseph von Hammer, bei dem Rückert und Platen in die Schule gingen; Calderon übersetzte neu Otto von Malsburg, Ariosto und Tasso Karl Streckfuß, Petrarca Karl Förster, Dante Prinz Johann von Sachsen (Philalethes). Als Übersetzerin serbischer Volks-

lieder wurde Talvj, Therese von Jakob, bekannt. — Unter den Theologen und Predigern steht Schleiermacher voran: 1821/22 erscheint sein grundlegendes Werk „Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche dargestellt". Außer ihm mögen von Theologen Bretschneider, de Wette, Marheineke, von Predigern Dräseke, der „Jean Paul" unter den Kirchenrednern, der tapfere Dithmarscher Klaus Harms, der 1817 mit neuen Thesen für den alten Lutherglauben eingetreten war, und Franz Theremin, der einmal zum Kreise des grünen Almanachs gehört hatte, genannt werden. Die Kirchengeschichte der Zeit schrieb August Neander (ursprünglich David Mendel). Unter den Katholiken genoß der Bischof von Regensburg Johann Michael von Sailer großen Ruhm.

Eine geradezu universale Erscheinung wies trotz aller Naturphilosophie die Naturwissenschaft im Restaurationszeitalter auf. Es ist Friedrich Heinrich Alexander Freiherr von Humboldt aus Berlin (1769—1859), der jüngere Bruder Wilhelms, der nach langen Reisen seit 1826 wieder in seiner Vaterstadt ansässig war und, nachdem er seine „Ansichten der Natur" schon 1808 herausgegeben, nun seine „Reisen nach den Äquinoktialgegenden des neuen Kontinents" und später nach in den zwanziger Jahren gehaltenen Vorlesungen seinen „Kosmos" veröffentlichte. „In ihm", sagt Treitschke, „fand der weltbürgerliche Zug des deutschen Geistes einen so vollkommenen Ausdruck wie vordem nur in Leibniz. Er hielt sich berufen, die ganze geistige Habe des Zeitalters aufzuspeichern und zu beherrschen, allen Völkern als Vermittler der modernen Bildung, als ein Lehrer der Humanität zu dienen. Niemand verstand wie er, Talente aufzufinden und zu ermutigen; mit unermüdlich liebenswürdigem Eifer teilte er allen mit aus der Fülle seines immer lebendigen und immer bereiten Wissens. Goethe verglich ihn mit einem Brunnen mit vielen Röhren, wo man überall nur Gefäße unterzuhalten braucht, und wo es uns immer erquicklich und unerschöpflich entgegenströmt. Selbst die Schwächen des Charakters, die er mit Leibniz teilte, kamen seinem Vermittlerberufe ent-

gegen." Was er wissenschaftlich geleistet hat, kümmert uns hier wenig, aber er ist auch einer der größten wissenschaftlichen Darsteller und glänzendsten Schilderer der deutschen Sprache. — Mit Humboldt muß dann noch Karl Ritter aus Quedlinburg (1774—1859), der Begründer der vergleichenden Erdkunde, dessen Hauptwerk „Die Erdkunde im Verhältnis zur Natur und Geschichte des Menschen" 1817/18 herauskam, erwähnt werden.

Moderne Wissenschaft und Romantik — es giebt scheinbar keinen größeren Gegensatz, und doch ist die moderne Wissenschaft zu einem guten Teil aus der Romantik geboren; denn sie ist es gewesen, die das Verhältnis des Menschen zur Natur und Geschichte zuerst gründlich verändert, aus dem Menschen des achtzehnten den des neunzehnten Jahrhunderts gemacht hat. Gegen das Jahr 1830 hin beginnt nun die alte, echte, die specifische Romantik abzusterben, aber während des ganzen Zeitraums von 1830—1850 tritt noch kaum ein Dichter auf, der nicht durch sie hätte den Durchgang nehmen müssen, und als die große Volkstumserweckerin bleibt sie überhaupt während des ganzen Jahrhunderts lebendig. Noch die vielleicht größte Künstlergestalt seiner zweiten Hälfte, Richard Wagner, ist in gewisser Beziehung Vollblutromantiker, und selbst Friedrich Nitzsche nimmt nicht wenige Ideen und Bestrebungen der alten Romantik wieder auf, während er andere bekämpft. Wir freilich glauben an den Sieg eines höheren nationalen Realismus, der von der Romantik zwar die Feuertaufe empfangen hat, aber davon nicht versehrt worden ist.

Friedrich Hölderlin.

Von allen Unglücklichen unter den deutschen Dichtern ist es Friedrich Hölderlin, dessen Bild uns am tiefsten ergreift; seine Poesie aber hat schmerzbesänftigende Kraft, und es ist uns, wenn wir sie genießen und dabei des Loses des Dichters gedenken, zuletzt doch nur, als sänke die Sonne, nicht stolz und feurig, sondern hinter blassen Wolken milde hinab, und die

Nacht käme herauf, dunkel und still. Hölderlin ist der ideale Jüngling unserer Litteratur, kein Schwärmer, kein sentimentaler Schwächling, rein und stark, aber freilich weltfremd und eine Sehnsucht in der Seele tragend, die niemals zu verwirklichen. Es fehlen ihm von Anbeginn die Organe, mit denen andere glücklichere Dichter sich an Welt und Leben anklammern und sie unter sich zu bringen suchen, er wird immer auf sein Inneres zurückverwiesen, dort muß der große Ausgleich zwischen Verlangen und Wissen, zwischen Forschung und Gefühl oder, wie man die ewigen Gegensätze in der menschlichen Natur sonst bezeichnen mag, geschlossen werden, aber die volle Harmonie ist eben nicht möglich, immer neue Rätsel, neue Widersprüche tauchen auf, das innere Ringen wird mehr und mehr zur Tragödie. Hölderlin ist eine metaphysische Natur, die erste dieser Art, die in der Geschichte der deutschen Dichtung auftritt (denn die älteren Mystiker wollen nicht sowohl die Welträtsel lösen als mit Gott und Welt in eines zusammenfließen), und daß seine Sehnsucht gerade Griechenland heißt, ist wohl seinem Wesen entsprechend, aber für die tiefere Betrachtung fast zufällig; denn die Sehnsucht dieser Naturen ist im Grunde nicht die zu einem positiven Ideal, so fest sie dies glauben, so schön sie es sich ausgestalten, sondern Flucht vor sich selbst, vor den immer wieder auftauchenden, nie zum Schweigen zu bringenden inneren Fragen. Noch zufälliger ist das äußere Schicksal: Man hat richtig gesagt, daß sich Hölderlin, in das alte Griechenland versetzt, auch aus diesem fortgesehnt haben würde; nicht die Wirrnisse der Zeit, die Not des Vaterlandes, obschon er diese empfand, haben Hölderlin unglücklich gemacht und in den Wahnsinn getrieben, ebensowenig sein Verhältnis zu Frau Susette Gontard, seiner Diotima, und dessen noch immer nicht ganz aufgeklärtes Ende — für diese metaphysischen Naturen giebt es keinen Frieden, kein Glück, es sei denn, daß eine ungewöhnliche Willenskraft, oder sagen wir geradezu, ein harter Egoismus dem Spekulationsbedürfnis die Wage hielte. Hölderlin, nicht schwach, geistig kühn genug, aber leider nicht hart, konnte wohl eine Zeitlang schwelgen in seinem

Ideal, aber es mußte ihm doch eines Tages scheitern; lange Zeit bewahrte er dann noch eine schöne Trauer um dasselbe, eine milde Resignation, die das Beste seiner Poesie gab — dann kam der Wahnsinn, auch dieser noch milde und still.

Die philosophische Entwickelung Hölderlins hat Rudolf Haym in seinem Buche über die romantische Schule zusammenhängend dargestellt. Wir hören da, wie Kant und Platon auf den jungen Tübinger Studiengenossen Schellings und Hegels von Einfluß sind, wie er dann Schiller nahetritt und endlich, Fichte zu ergänzen versuchend, die Grundanschauung der späteren Systeme Schellings und Hegels vorwegnimmt. Schon fließen bei ihm, wie bei den Romantikern überhaupt, Philosophie, Dichtung, Religion zu einem ästhetisch-mystischen Pantheismus zusammen. Aber die Litteraturgeschichte geht das philosophische Glaubensbekenntnis Hölderlins wenig an, es genügt ihr, das überstarke metaphysische Bedürfnis zu konstatieren. Wichtiger ist ihr die dichterische Entwickelung: Sie geht noch von Klopstock aus und kehrt über Ossian, Rousseau, Schiller gewissermaßen zu ihm zurück; in bestimmter Beziehung ist Hölderlin ästhetisch die Vollendung Klopstocks. Man hat gesagt, daß die Dichtung des jungen Schwaben sozusagen die Verselbständigung einer Epoche der Schillerschen Entwickelung sei, daß in den „Göttern Griechenlands“ embryonisch die ganze Hölderlinsche Poesie stecke. Aber so sicher Schillers Einfluß auf seinen Landsmann stark war, so gut dieser in einer Reihe von Gedichten den Schillerschen Ton trifft, in ihrer dichterischen Natur sind der Dramatiker und der Lyriker kaum verwandt, ob auch Hölderlin für den „Don Carlos“ geschwärmt hat und in seinen politischen Anschauungen dem idealen Kosmopolitismus Schillers nahe steht. Von Klopstock jedoch führt über Hölty zu Hölderlin der sichere Weg, nicht bloß, weil auch Hölderlin vornehmlich Elegiker ist: Mehr als die Gefühlsatmosphäre will die besondere Formbeanlagung besagen, Klopstock wie Hölderlin greifen mit innerer Notwendigkeit zu den antiken Maßen und sind im Grunde auch die einzigen deutschen Dichter, bei denen sie ganz deutsch wirken,

weil nämlich innere und äußere Form hier ohne Bruch eines sind. Hölderlins Talent war dann freilich plastischer als das Klopstocks, er gewann für sein Gefühl die feste Gestalt, die Klopstock nur hier und da erreichte, und er hatte auch ein näheres Verhältnis zur Natur. So hat man manches von Hölderlin wieder an manches von Goethe angeschlossen, aber es schwebt auch über dem in der Anschauung Vollendetsten des schwäbischen Dichters doch immer noch ein leichter zitternder Duft, der bei Goethe der vollkommenen Sonnenklarheit gewichen ist, und daher muß es doch bei dem Vergleiche mit Klopstock bleiben.

Ein einziger, allerdings ziemlich starker Band vereinigt alle Werke Hölderlins: seine Lyrik, seinen Roman „Hyperion", sein Dramen-Fragment „Der Tod des Empedokles" — dieser Band ist eines der köstlichsten Besitztümer der deutschen Litteratur; denn was er enthält, ist so vorher nicht dagewesen und so auch nicht wieder gekommen, es ist da aus der Sehnsucht des deutschen Geistes nach der hellenischen Welt (mag diese in Wirklichkeit immerhin anders gewesen sein, als wie sie dem Dichter erschien) etwas erblüht, was nun ewig fortglänzt und fortduftet, was uns keine Zeit mehr rauben kann. Wohl ist es, wie gesagt, nicht Hölderlins Krankheit und Verderben gewesen, daß er sein Griechentum nirgends fand, da liegt eine tiefere Ursache vor, aber allerdings verfiel er mit Notwendigkeit auf das Ideal des Griechentums, dieser reine, schönheittrunkene Geist mußte sich zu den Gefilden flüchten, wo Parnaß und Helikon aufragen, der Archipelagus glückliche Inseln umspült, und der Äther in ewig heiterer Bläue auf immergrüne Wälder und eine schönbewegte Menschenwelt herabschaut. Auch Goethe hat ja das Land der Griechen mit der Seele gesucht, und seine „Iphigenie" ist gewiß auch ein Werk der Sehnsucht, aber doch nur in der Gesamtstimmung; Hölderlins pantheistische Naturpoesie lebt mit jedem Hauch in der erträumten griechischen Welt, und der Klang seiner Verse giebt Sehnsucht und Heimweh bis in die feinsten Regungen wieder. Ja, es ist etwas Wunderbares um die Hölderlinsche

Lyrik, ich kenne keine andere, die so ergreift, so wehmütig beseligt. Zu charakterisieren ist sie kaum, am besten ist es vielleicht noch Haym gelungen: „Entfernt von aller Beziehung auf das Öffentliche, sind es die zartesten und individualsten Stimmungen, die weichsten und formflüchtigsten Gefühle der Sehnsucht und Wehmut, der unbefriedigten Liebe und der ziellosen Begeisterung, die Hölderlin zu verdichten und wie in goldenen Gefäßen zu fangen, zu fesseln versucht. Die gestaltlos wogende Empfindung ist ihm, kraft seiner innigen Liebe zum Schönen, an Gedanken, Bilder und Geschichten zu knüpfen und in rhythmischen Gestalten zu verkörpern gelungen. Eine unerschöpfliche Quelle edler und prächtiger Bilder strömt ihm aus der Tiefe seines Gefühls für die Natur zu. In den glänzendsten Erscheinungen der Erde und des Himmels, in dem Wechsel der Tages- und Jahreszeiten spiegelt sich treu und klar jede Stimmung seiner weichen und reinen Seele. Zugleich aber treten alle die mannigfaltigen Naturbilder, die er in plastischer Deutlichkeit an uns vorüber führt, immer wieder in den Hintergrund vor dem Eindruck, den die Natur als Ganzes auf sein Gemüt macht. Sie ist die Vertraute seiner Schmerzen, er ist der Eingeweihte ihrer Geheimnisse. Ihrem Geiste fühlt er sich verwandter als dem Geiste der Menschen. Sie ist das Göttliche, das er liebend verehrt, von dem er sich in tief empfundener Frömmigkeit abhängig erkennt. Sein Glaube an die elementaren Mächte der Natur ist aufrichtiger religiöser Glaube, und niemals sind an irgend eine Gottheit innigere Gebete gerichtet worden als die, mit denen er das heilige Licht der Sonne, die Erde mit ihren Hainen und Quellen und den „Vater Äther“ anruft. Zwischen diese pantheistisch-mystische Naturmythologie aber drängen sich die Bilder und Geschichten des alten Griechenlands. Die Erinnerung an Land und Volk, an die Thaten und Werke der Griechen vertritt in seinen Oden und Elegieen das Element der Fabel, des Götter- und Heroenmythus, um welches sich in der Chorlyrik der Alten die weisheitvolle Begeisterung herum schlingt. Es ist ein leicht übersehbarer Gedanken- und Empfindungs-

gehalt, den diese Lieder umkreisen. Sie feiern die Geliebte; sie preisen teure Stätten der Heimat; es sind stimmungsvolle Bilder des Naturlebens oder Hymnen an das Allebendige; es sind sehnsuchtsvolle Vergegenwärtigungen der Herrlichkeit, die einst auf den Küsten Griechenlands und Kleinasiens geblüht hat." Viel mehr als eine „stoffliche" Charakteristik ist das doch nicht, und auch spätere sehr richtige Bemerkungen über die Musik der Verse können den eigentlichen ästhetischen Reiz der Lyrik Hölderlins nicht hinreichend verdeutlichen. Eine Äußerung über einen „beängstigenden Druck", den wir „bei aller Innigkeit und zwischen aller Pracht des Ausdrucks" fühlen sollen, läßt sogar Zweifel, ob der Litteraturhistoriker den ganzen Wert des Lyrikers Hölderlin empfunden. Für mich ist er einzig und unvergleichlich, so gut ich weiß, daß er nicht jedermann und dem genießenden Durchschnitt vielleicht gar nicht zugänglich ist; mir ist er selbst „der entzückende Sonnenjüngling, der sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt und dann zu fernen Völkern hinweg geht", und wieder seh' ich ihn als müden Wanderer die Berge herabkommen und die Heimat grüßen:

„Wie lang ist's, o wie lange! des Kindes Ruh
Ist hin und hin ist Jugend und Lieb und Glück,
Doch du, mein Vaterland, du heilig-
Duldendes, siehe, du bist geblieben!",

endlich auch die Hände betend heben:

„Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen,
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe!"

Als die Krone seiner Lyrik gilt „Hyperions Schicksalslied" — und ich stehe nicht an, es neben das beste Goethische, neben „Ganymed" zu stellen.

Wie die Lyrik, muß auch Hölderlins Roman „Hyperion" als etwas Einzigartiges und Unvergleichliches in unserer Dichtung anerkannt werden. Ein eigentlicher Roman ist er ja nicht,

trotzdem eine Entwickelung („Das Schwelgen im Ideal, das Scheitern des Ideals, die Trauer um das gescheiterte“ nennt Haym das Thema des Werkes) vorhanden ist, an Wieland und Heinse mag man bei ihm überhaupt nicht denken, kaum an Goethes „Werther“: am besten bezeichnet man die Geschichte des modernen Griechen, der ganz im alten Griechenland daheim ist und bei der versuchten Befreiung seines Vaterlandes die schrecklichste Enttäuschung erlebt, einfach als „Bekennerbuch“; der Dichter giebt sich selbst, sein Wesen, seine Träume, sein Schicksal. Und wie über seiner Lyrik ein unwiderstehlicher Zauber ausgebreitet liegt, so auch über diesem Roman; trotz der Trostlosigkeit, in der er endet, wird der Eindruck vollendeter Schönheit nicht aufgehoben, mag es immerhin nur die Schönheit der Resignation sein. Ganz augenscheinlich ist die Schönheit der Bilder, die Kraft und Süßigkeit der Sprache — erst Friedrich Nietzsche, viel mehr als man glaubt, Schüler Hölderlins, hat wieder ähnliches erreicht, und seinen „Zarathustra“ möchte ich überhaupt dem „Hyperion“ als der Art nach verwandt an die Seite stellen. — Viel citiert hat man immer die Auslassung Hyperions über die Deutschen in dem letzten Brief des Werkes und den Untergang des Dichters wohl aus der Verzweiflung an seinem Volke erklärt: „Barbaren von Alters her, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden, tief unfähig jedes göttlichen Gefühls, verdorben bis ins Mark zum Glücke der heiligen Grazien, in jedem Grad der Übertreibung und der Ärmlichkeit beleidigend für jede gutgeartete Seele, dumpf und harmonienlos wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes ... Es ist ein herbes Wort und dennoch sag ich's, weil es Wahrheit ist: ich kann kein Volk mir denken, das zerrissener wäre wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herren und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen — ist das nicht, wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinanderliegen, indessen das vergossene Lebensblut im Sande zerrinnt?“

Auch diese Anklage des Barbarentums hat Nietzsche wiederum erhoben, weltfremd auch er. Hölderlin aber hat auch noch anders gesungen:

„O heilig Herz der Völker, o Vaterland!
Allduldend gleich der schweigenden Mutter Erd'
Und allverkannt, wenn schon aus deiner
Tiefe die Fremden ihr Bestes haben."

Das Trauerspiel Hölderlins, „Der Tod des Empedokles" ist Fragment geblieben, aber doch so weit vollendet, daß wir seine Idee und die Gestalt des Helden deutlich erkennen. Merkwürdig, fast grauenhaft: Auch hier taucht Friedrich Nietzsche wieder vor uns auf, als die lebende Verkörperung des Hölderlinschen Traumes; so wie der Dichter den sizilischen Dichterphilosophen gesehen, „allein und ohne Götter", „nichts anderes denn seine Seele fühlend", dabei „leicht zerstörbar", so war der Dichterphilosoph des neunzehnten Jahrhunderts wirklich. Ich überlasse es andern, die Parallele weiter zu führen, und stelle nur noch fest, daß in den Monologen des Empedokles wohl das Größte und Kraftvollste steckt, was Hölderlin überhaupt geschaffen. Man hat an Goethes „Prometheus" und Iphigenie", dann an Sophokles erinnert, mir scheint die Dichtung in die äschyleische Region hineinzugehen.

Hölderlins Heimat war so hoch oben nicht, er war auch keiner von den Wilden, Harten und Trotzigen, die erst nach rasendem Kampfe zu Grunde gehen — oder durchdringen; wie seine Schönheit weich und milde war, so schwand er still hinweg. Hardenberg-Novalis ist sein romantischer Bruder, trotz seines frühen Todes glücklicher, da er das hatte, woran er sich anklammern konnte. Kleist, Hebbel, Nietzsche, das sind dann die deutschen Genies, die den Kampf mit den Geistern, die Hölderlin, immerhin kühn genug, gerufen, wirklich aufnehmen, der letzte ihm am verwandtesten, weil auch er das Land der Griechen mit der Seele suchte.

Die Gebrüder Schlegel.

Wer von Luther oder Lessing kommt, wird die Gebrüder Schlegel schwer ertragen. Unzweifelhaft, sie bedeuten nicht wenig, sie bedeuten sogar sehr viel im deutschen Leben, aber in das Pantheon deutscher Männer wird sie schwerlich jemand einführen, ja, man fühlt sich sogar versucht, ihnen den Dank, den man ihnen schuldet, zu unterschlagen. Woran liegt das? Ricarda Huch, die eine im übrigen vortreffliche Charakteristik der beiden Brüder August Wilhelm und Friedrich geliefert hat, vergleicht das junge romantische Geschlecht den in das römische Reich einbrechenden Germanen: „Das sonnige Glänzen junger wandernder Sieger liegt blendend über dem kleinen furchtlosen Trupp. Aber am meisten gleichen sie gerade jenen Stämmen der Völkerwanderung, den blühendsten, genialsten, die in der Fremde, wo sie heimisch zu werden gedachten, früh untergingen, die Frucht ihrer Kämpfe Späterkommenden überlassend. Sie verbrauchten ihre Kräfte in der mutwilligen Verschwendung des ersten Sturmes, kindisch und sorglos schwelgten sie in leichten Siegen über schwächliche Gegner, die sie verachteten, verspritzten ihr schäumendes Blut ohne Not, aus Lust des Kämpfens und Ringens, hielten ihren Besitz nicht zu Rate und dauerten nicht aus. Über der freudigen Pracht ihrer Triumphe liegt schattend der frühe, nicht ruhmlose, aber zunächst erfolglose Ausgang und macht sie zu tragischen Erscheinungen." Die Vergleichung ist sehr schön durchgeführt, aber ich halte sie für im Ganzen wie im Einzelnen falsch. Nicht ein Einbruch der Natur in die Kultur war die (ältere) Romantik, wie dreißig Jahre früher der Sturm und Drang, sondern zunächst ein übermütiges Spiel früh übersättigter Söhne der Kultur, das dann freilich später Naturkräfte entfesselte, denen sie selber nicht gewachsen waren. Und das herrliche, freudige Kämpfen junger wandernder Sieger finde ich auch nicht, sehe nicht den göttlichen Übermut, der aus Lust am Kampfe schäumendes Blut verspritzt, sondern taktisch wohlberechnete Federfeldzüge, die dem persönlichen Ehrgeiz und zum Teil gekränkter Eitelkeit den Ursprung verdanken. Danach er-

scheint mir denn auch der Ausgang nichts weniger als tragisch, vielmehr nur als gerechte Nemesis. Aber es wäre freilich sehr falsch, den Kämpfern die Berechtigung ihres Vorgehens im letzten Grunde abzusprechen: Haben wir einmal eine Kultur, so muß sie auch durch Bewegung, käme sie nun von unten herauf oder von außen her, frisch und lebendig erhalten werden, und bei der romantischen kam sie von unten herauf, aus dem Volkstum, mochten sich die Führer dessen zunächst auch nicht bewußt sein. Ebensowenig ist der Beruf bei den beiden Schlegel zu leugnen: Sie waren zwar keine dämonischen Naturen wie Luther, die eine tiefe, wilde, auch schmerzvolle Leidenschaft treibt, mit der Welt sich selber zu erlösen, sie waren auch keine starken, ihren geraden Weg mit eiserner Konsequenz gehenden Männer wie Lessing, geschweige denn ihr reiches Gut mit Freudigkeit verschenkende Götterlieblinge wie Goethe, aber die Gabe, eine reiche Kultur in sich aufzunehmen und sie aus sich heraus zu tausend Anregungen wieder zu gebären, hatten sie allerdings, abgesehen noch von ihren specifischen Talenten, die namentlich bei August Wilhelm nicht gering waren. Im allgemeinen wird man sie als rein litterarische Menschen bezeichnen, aber die Litteratur war im damaligen Deutschland auch eine Lebensmacht, die herrschende Lebensmacht sogar, und so ist aus dem Wirken der Gebrüder Schlegel doch etwas von allgemeiner Bedeutung hervorgegangen, nicht mehr und nicht weniger als der endgültige Bruch mit dem achtzehnten Jahrhundert. Man könnte mir einwerfen: Was kümmert sich der Weltgeist um eure Zeitrechnung? Doch aber ist es unzweifelhaft, daß zwischen den Menschen des achtzehnten und denen des neunzehnten Jahrhunderts eine gewaltige Kluft liegt, daß um die Wende eine neue Entwickelung beginnt, deren Ende noch nicht abzusehen ist. Man hat wohl von der Entdeckung des Unbewußten gesprochen.

Sieht man von dem verunglückten Einleitungsbild, das auch auf die übrigen Romantiker, die Tieck, Novalis, Schleiermacher nicht recht paßt, ab, so ist die Charakteristik der Gebrüder Schlegel, wie gesagt, sehr fein. Ja, das ist August Wilhelm:

„Leicht, elegant, freundlich, ritterlich, als immer bereite Waffe in der Hand den anmutig geformten Dolch haarscharfen Witzes“, ohne Grundtriebe, peinlich eitel und korrekt, kein Dichter, aber ein Virtuose der Form und der geborene Kritiker, mit „Reinheit und Schärfe des Verstandes, unfehlbarer Empfindung für das Schöne wie für das Häßliche und Lächerliche, Mut und schneidiger Kampflust“ ausgestattet. Doch wohl zuletzt eine Strebernatur, aber keine unnoble, nicht ohne Glauben an seine Sache, wenn auch nichts weniger als ein Prophet. Dagegen Friedrich: ein Mensch „von imponierender, aber nur schwer beweglicher Masse, der erfüllt war von Gedanken und Gefühlen, von sinnlich-geistigen Schätzen, die aber, allzutief in den Grund seines Wesens eingewühlt, nur selten, nach den mächtigsten Erschütterungen gegen die Oberfläche stiegen“. „Die Bestimmung zur Größe war in ihm“, heißt es an anderer Stelle, „und hatte keinen andern Feind als seine weibisch-träge Sinnlichkeit.“ Oder, wie er es selbst empfand, den Mangel an Liebe. „Klug, geistreich, witzig, interessant, bedeutend — aber nicht unbefangen, liebenswürdig, heiter, herzlich“, sondern leider sehr oft paradox, unverschämt, cynisch, ja selbst verlogen — er steht als Charakter bedeutend tiefer als sein Bruder, aber er war mehr Natur, freilich eine egoistische Gourmandnatur und deshalb de facto doch ein Blender, wenn auch mehr in ihm gelegen haben mag. Daß August Wilhelm die meisten seiner Ideen von dem philosophisch beanlagten Friedrich übernommen hat, ist richtig, aber ich weiß nicht recht, ob man diese Ideen nicht meistens als geistreiche Kombination bezeichnen kann, ob sie die Sache selbst und nicht bloß Form, Formulierung sind. Friedrichs Urteil stand jedenfalls unter dem August Wilhelms, und, was er über die Poesie geäußert, auch über die romantische, beweist doch, daß er über das Wesen der Kunst zwar allerlei tiefe oder tief scheinende Ahnungen, aber jedenfalls keine klare Anschauung von ihm hatte — er war ja auch noch weniger Dichter als sein Bruder. Dennoch, mag dies alles auch richtig sein, eine Art imponierenden Eindrucks bleibt doch, wenn man ihm näher tritt, wie von

einem tieferen Untergrunde seines Wesens ausgehend, und ganz sicher ist er ein Virtuose der Persönlichkeit gewesen. Wie wäre sonst auch das Verhältnis zu dem ideenreichen Novalis und dem klugen Schleiermacher denkbar! Ohne Friedrich Schlegel keine Romantik, so muß man zuletzt wohl doch sagen, aber von ihm geht auch alles aus, was die Romantik in Verruf gebracht hat, und man möchte im Interesse gerade des germanischen Geistes der Bewegung wohl wünschen, es hätte ein anderer Mann an seiner Stelle gestanden. Zuletzt leisteten doch viele andere zusammen, was er seiner Natur nach nicht leisten konnte.

Die litterarische Thätigkeit der beiden Brüder ist in unserer Übersicht der Romantik bereits dargestellt worden. Ihre Werke sind heute im ganzen tot, selbst die litterarischen, so inhaltreich sie ohne Zweifel sind. Aber es ist eben das Beste, was sie enthalten, längst in die deutsche Bildung übergangen — beispielsweise findet man die Feststellung, daß auf die geistliche eine ritterliche und dann eine bürgerliche Poesie gefolgt sei, heute in jeder Litteraturgeschichte — und der Persönlichkeit wegen wie die Werke Lessings liest man die der Schlegel nicht. Freilich, lebendig ist August Wilhelms Shakespeare-Übersetzung, sie kann ebensowenig übertroffen werden wie der Vossische Homer, mag man auch Ursache haben, offenbare Fehler und Irrtümer hier und da auszumerzen. „Was für eine reizbare Empfindlichkeit für das Schöne, welches Verständnis für fremdes Genie, was für ein erstaunliches Sprachgefühl und Gedächtnis mit angestrengtem Fleiße zusammenkommen mußten, damit die unsterbliche Shakespeare-Übersetzung entstehen konnte, das kann nie genug hervorgehoben werden." So groß ward der Einfluß der Shakespeare-Übersetzung in Deutschland, daß man in den Werken neuerer Dramatiker, die unter Shakespeares Geist stehen, selbst bei einem Otto Ludwig, nicht bloß Shakespeare selber, sondern auch August Wilhelm Schlegel, den besonderen Klang seiner Verse wiederfindet. Die eigene Dichtung August Wilhelms ist verschollen, höchstens enthalten die Lesebücher einige formelle Musterstücke von ihm. Zu Friedrichs „Lucinde" dann führt

bisweilen die Neugier, man will das berüchtigte Produkt kennen lernen; es giebt aber niemand, der nach der Lektüre nicht dem bekannten zeitgenössischen Epigramm zustimmte:

„Der Pedantismus hat die Phantasie
Um einen Kuß; sie wies ihn an die Sünde;
Frech, ohne Kraft, umarmt' er die,
Und sie genaß von einem toten Kinde,
Genannt Lucinde."

Der Ausgang beider Brüder war zwar nicht tragisch, aber traurig. Man braucht nicht die Heinischen Unverschämtheiten zu lesen, um ein Bild des alten August Wilhelm zu erhalten; ein Brief von ihm selber (1836) an Tieck zeichnet deutlich genug: „Du sagst, ich halte mich tapfer. Ich bestrebe mich freilich. Diesen Frühling reite ich sogar wieder. Abends bei hellem Kerzenlichte, sauber geputzt und mit meinen beiden Pompons angethan, in der neuesten, noch nicht fuchsig gewordenen Perrücke bringe ich noch eine leidliche Dekoration heraus. Schöne Damen sagen mir, ich müsse wohl ein Geheimnis besitzen, um mich immerfort zu verjüngen. Aber die Pflege des Leibes nimmt Zeit weg. Dazu bedarf ich viel Schlaf und zu ungelegenen Stunden. Das artet zuweilen ins Murmeltierische aus. Sei aber nur nicht bange vor meiner Schlafmützigkeit. Wenn ich wach bin, so bin ich es recht, besonders, wenn eine geistige Anregung hinzukommt, und an guten Späßen soll es nicht fehlen." — Über Friedrich mag Grillparzer (1822) berichten: „Dieser Friedrich Schlegel, wie er jetzt duselt und frömmelt, ist noch immer derselbe, der er war, als er die scheußliche Lucinde schrieb. Ich habe ihn ganz kennen lernen, bei einem Mittagsmahl, das vor vier Jahren, als ich in Neapel war, der Hamburger Kaufmann Nolte uns beiden gab. Wie er fraß und soff und, nachdem er getrunken hatte, gern mit dem Gespräch ins Sinnliche jeder Art hinüberging, wie er über mich lachte, als, da die Rede auf seine Lucinde kam, ich versicherte, ein Mädchen würde mir unerträglich sein, wenn sie ohne Schmerz daran denken könnte, sich ergeben zu haben. Dieser Mensch könnte jetzt noch einen

Ehebruch begehen und sich völlig beruhigt fühlen, wenn er dabei nur symbolisch an die Vereinigung Christi mit der Kirche dächte." Der Ausgang recensiert allerdings den Anfang, der alte Geck und der sinnliche Frömmler sind deutsche Männer eben nie gewesen. Aber in etwas entschuldigt sie ihre Zeit.

Ludwig Tieck.

Es ist bekannt, wie Goethe den Versuch der Romantiker, Tieck an seine Seite zu setzen, kurz und bündig zurückgewiesen hat: „Tieck ist ein Talent von hoher Bedeutung, und es kann seine außerordentlichen Verdienste niemand besser erkennen als ich selber; allein wenn man ihn über ihn selbst erheben und mir gleichstellen will, so ist man im Irrtum. Ich kann dies gerade heraussagen, denn was geht es mich an, ich habe mich nicht gemacht." Die Jungdeutschen und noch die Vertreter des bürgerlichen Realismus wie Julian Schmidt haben an dem Haupt der romantischen Schule dann wenig Gutes gelassen, dieser letztgenannte versteigt sich sogar dazu, den Satz aus „William Lovell": „Mein Leben ist leer und ohne Inhalt" als „Refrain" sämtlicher Dichtungen Tiecks, diese selbst als Schattenspiele ohne Inhalt und Kern zu bezeichnen und ihm Gefühl für den Ernst des Lebens und Energie des Gewissens rundweg abzusprechen, und demgemäß hat auch Scherer den Mann, der gerade ihm als der berufenste Träger der höchsten deutschen ästhetischen Kultur nach Goethe ein Gegenstand der Verehrung hätte sein sollen, sehr von oben herab behandelt. Tiecks Lebenswerk ist daher für das deutsche Volk in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts auch ziemlich verschollen gewesen, und erst in neuester Zeit wendet man ihm, seiner Persönlichkeit, seinem Wirken und Schaffen, wieder etwas mehr Aufmerksamkeit zu.

Leicht ist es freilich nicht, über Tieck vollständig klar zu werden, er gehört, ein so wichtiges Glied in der Entwickelung der deutschen Dichtung er ohne Zweifel bildet, nicht zu den

Talenten, die mit ihren oder auch nur einigen ihrer Werke in scharfem Umriß vor der Seele jedes Litteraturkenners, von der des ganzen Volkes gar nicht zu reden, stehen oder doch stehen könnten; so viel er geschaffen, ein **standard-work** deutscher Dichtung, das zugleich auch eine ausgeprägte dichterische Physiognomie überlieferte, ist nicht darunter. Aber man kann sich noch heute ohne sonderliche Mühe in die dichterische Welt Tiecks einleben und wird dann bald finden, daß sie verhältnismäßig reich ist; nach und nach wird so auch die dichterische Persönlichkeit Tiecks deutlicher hervortreten, und das Beiwort des Interessanten, wenigstens wird ihr niemand verweigern können. Äußerst schwierig bleibt bei diesem Dichter allerdings immer die Beantwortung der letzten und wichtigsten Fragen: Welcher Art war sein Talent? Wie kam es, daß er bei so mannigfachen Gaben sich nicht zu einer wahrhaft bedeutenden Schöpfung konzentrierte? Wie ist bei ihm die Wechselwirkung zwischen Talent und Persönlichkeit? Man hat allerlei Antworten auf diese Fragen gegeben: Schweres Blut, welches Gespensterfurcht und Gespenstererscheinungen erzeugt, angeborene Schwermut bis zur Grenze des Wahnsinns, ein klarer nüchterner Verstand, der unaufhörlich geneigt war, die Rechte des Lichtes geltend zu machen, und eine ganz ungewöhnliche Fähigkeit, in Stimmungen zu leben und solche hervorzurufen, das nennt Brandes seine Grundeigenschaften; Adolf Stern findet in Tiecks Dichtung den Bruch, welcher durch das Mißverhältnis großer, zum Teil tief gewaltiger Entwürfe und skizzenhafter Ausführung entsteht, und läßt es unentschieden, ob die Ursache in Tiecks eigenster Natur, in einem improvisatorischen Zuge seines Talents, ob sie in einem dichterischen Prinzip oder im Einflusse gewisser Lebensverhältnisse und Umgebungen zu finden sei — wahrscheinlich, meint er, wirkten all diese verschiedenen Momente zusammen ... Selbst aber eine so genaue Untersuchung und Darstellung der Entwickelung Tiecks, wie sie Rudolf Haym gegeben, löst die Rätsel nicht. Ich möchte die Schwäche von Tiecks Talent darin finden, daß ihm das Elementarische fehlte, das Erdische und

Heimische im tieferen Sinne, und da ich denselben Mangel bei den späteren Berliner Dichtern, bei Gutzkow und Paul Heyse entdecke, so führe ich das, wenn auch nicht ohne Bedenken, auf den genius loci der Spreestadt oder meinetwegen auch der Großstadt im allgemeinen zurück. Tieck wäre demnach der erste Großstadt-Dichter unserer Litteratur, und seine Schwächen wären typisch. Fehlte ihm nun aber auch das Elementarische, so doch keineswegs das Eigene — er hat viel zu viel Neues in unsere Dichtung hineingebracht, als daß man ihm dies absprechen könnte —, und Gefühl für den Ernst des Lebens und Energie des Gewissens wird man ihm trotz Julian Schmidt auch zugestehen müssen, denn so sicher sein Talent einen improvisatorischen Zug hat, hinter der Leichtigkeit der Darstellung bemerkt man recht gut, daß der Gehalt der Dichtung doch vielfach aus schweren Lebenskämpfen erwachsen ist, und in dem lebenslangen Kampfe Tiecks für alles Große und Echte in der Kunst wird man ja wohl auch Energie des Gewissens erkennen müssen, wenn in der Dichtung auch hier und da der moralische Standpunkt schwankend erscheint. Ein produktives, nicht bloß ein reproduktives Talent, aber ohne feste Wurzeln im Erdboden, dafür aber wieder mit einem äußerst glücklichen Instinkt für alles Poetische ausgerüstet, eine durch und durch ästhetische Natur und daher zu feinster Bildung berufen, im Ganzen also ein Kulturpoet im besten Sinne des Wortes, das ist meiner Meinung nach Ludwig Tieck, und wer ihn so auffaßt, wird ihm jedenfalls näher kommen, als wer ihm, den auch Schiller als sehr graziöse, phantasiereiche und zarte Natur bezeichnete, plump mit grobkalibrigem moralischem Geschütz auf den Leib rückt. Man kann, aber man braucht nicht gerade als Dichter das Volk bei der Arbeit zu suchen, man kann sehr viel Ernst und Strenge der Lebens-Anschauung besitzen und doch heiter, ironisch und selbst skeptisch sein. Wahrhaft Großes und Unvergängliches wird der Kulturpoet zwar nicht leisten, aber er kann für seine Zeit eine außerordentliche Bedeutung und als Formenbildner auch auf die Zukunft den stärksten Einfluß gewinnen. In der That ist ja Tieck der

eigentliche Schöpfer des deutschen Kunstmärchens und der modernen Novelle.

Auf den geborenen Berliner hat nun auch das zeitliche Milieu seiner Vaterstadt eine nicht zu übersehende Einwirkung geübt: der frühreife junge Mensch, der schon als Gymnasiast verlobt war und als Schauspieler auf der Liebhaberbühne glänzte, stand, wie gesagt, mitten inne zwischen der Berlinischen Aufklärung und dem neuen Geiste, der durch den Sturm und Drang in die Welt gekommen war. Er besaß eine ungewöhnlich lebhafte Phantasie, aber übermäßige Lektüre und vorzeitige Produktion hatten diese bald überreizt, er hatte einen scharfen kritischen Verstand, aber ein sicherer Leiter konnte ihm dieser einstweilen noch nicht sein, und so bemerken wir denn seine ganze Jugend hindurch ein Schwanken von einem Extrem ins andere, das bei der wirklich vorhandenen Schwerblütigkeit nicht ohne Gefahren war und den Jüngling bis zu Lebensekel, Wahnsinnsfurcht und Selbstmordgedanken führte. Litterarische Geschäftsleute hatten Tieck, indem sie ihn an Räuberromanen mit arbeiten ließen, um seine litterarische Unschuld gebracht, er war aber auch selbst im Banne jener wüsten Sensationslitteratur, die neben dem „Götz" und den „Räubern" das deutsche Publikum jener Zeit aufregte, und von seiner Jugendproduktion gehört ein großer Teil zu ihr. Der andere aber gehört der Nicolaitischen Aufklärungslitteratur an, ist sogar direkt im Auftrage Nicolais geschrieben, und es ist eine sehr feine Bemerkung Hayms, daß die beiden Werke, in denen die beiden Richtungen gipfeln, der „William Lovell" mit seinen Bildern aus dem Leben eines Wüstlings, seiner psychologisch nicht unfeinen Moralkasuistik, die im Preise des extremen Egoismus gipfelt, und der spießbürgerlich-humoristische „Peter Leberecht" trotz des scheinbaren Gegensatzes Geschwisterkinder, die eine Richtung lediglich die Kehrseite der andern sei. Es hat wenig Zweck, Tiecks sämtliche Jugendwerke aufzuführen; poetisch stichhaltig ist von ihnen nur das kleine Drama „Der Abschied", mit dem das deutsche Schicksalsdrama beginnt. Viel wichtiger ist, daß der

junge Dichter trotz der überhasteten Produktion sich doch in dieser Zeit, als Student zu Halle, Erlangen und Göttingen und dann als unabhängiger Schriftsteller in Berlin lebend, eine tüchtige Bildung gewann. Schon jetzt trat Shakespeare in den Mittelpunkt seines gesamten künstlerischen Strebens, und er ist darin geblieben, obgleich das geplante große Werk über den englischen Dramatiker nie geschrieben worden ist.

Schon in der frühen Jugendproduktion Tiecks finden sich bestimmte romantische Elemente, wie die Überhebung des Individuums und die Lust am Grausigen, ein wirklicher romantischer Dichter wird Tieck aber erst, nachdem eine innigere Berührung seiner Poesie mit der altdeutschen volkstümlichen Litteratur, mit den Volksbüchern und den Volksmärchen stattgefunden hat, die wohl auf des Dichters Jugendfreundschaft mit Wilhelm Wackenroder zurückzuführen ist. Die Volksbücher machten Tiecks Phantasie sozusagen wieder gesund, und aus den Volksmärchen holte er sich nicht bloß einfache und poetische Stimmungen, sondern er fand auch Gelegenheit, an ihre drolligen Erfindungen seine ironische Zeitsatire anzuknüpfen, die sich, da jetzt sein Verstand vollentwickelt war, natürlich gegen den Nicolaitismus richten mußte. In dem Drama „Ritter Blaubart, ein Ammenmärchen" mischt sich freie Phantasiethätigkeit, die es wenigstens zu einigen energischen dramatischen Scenen bringt, mit der Zeitsatire, aber dann scheiden sich die Richtungen, und wir erhalten auf der einen Seite märchenhafte Dichtungen und Bearbeitungen von Volksbüchern, auf der anderen satirische Lustspiele. An der Spitze der ersteren steht die freierfundene märchenhafte Erzählung „Der blonde Eckbert", in der der dreiundzwanzigjährige Dichter sein erstes Meisterwerk gab und die deutsche Romantik zuerst frei aufblüht. Wohl erzählt dieses Märchen des Grauenhaften genug, aber es wird durch eine wundersame Stimmung und tiefe Natursymbolik vermittelt, und die poetische Sprache des kleinen Werkes führt sicher in die Märchenregion hinein und erhält uns darin. Aus dem „blonden Eckbert" stammen die Verse, die Friedrich Schlegel

scherzhaft als die Quintessenz der Tieckschen Poesie bezeichnet hat:

„Waldeinsamkeit,
Die mich erfreut
So morgen wie heut,
In ew'ger Zeit.
O, wie mich freut
Waldeinsamkeit."

Auf dieses Märchen folgten mehrere Bearbeitungen von Volksbüchern, teils treu wie die „Geschichte von den Heymonskindern", und die (spätere) „Sehr wunderbare Historie von der Melusine", teils frei und mit eingestreuten Liedern wie die „Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence", teils zu satirischen Zwecken gebraucht und gemißbraucht wie die „Denkwürdige Chronik von den Schildbürgern". Wir aber wollen an den „blonden Eckbert" gleich die übrigen märchenhaften Erzählungen des Dichters anschließen, die unzweifelhaft die Höhe seiner natürlich-romantischen Produktion bilden und mit seinen besten Novellen noch heute am stärksten wirken. Es sind das Feenmärchen „Die Freunde", noch für Nicolai geschrieben, „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser", der diesem verwandte grandiose „Runenberg", der die berückende Macht des Goldes darstellt, der grauenhafte „Liebeszauber", die lieblichen „Elfen" und der wie der „Liebeszauber" mitten in die Gegenwart hineingestellte, aber einen ganz anderen, einen milden Charakter tragende „Pokal". In diesen Dichtungen hat Tieck die Macht seiner Phantasie und seiner Stimmungen am reinsten offenbart, und fast alle späteren Romantiker schreiten, wenn sie sich an verwandte Stoffe heranwagen, auf seiner Bahn, ohne ihn in der Hauptsache zu übertreffen, wenn wir auch zugeben wollen, daß beispielsweise E. T. A. Hoffmann das Grauenhafte realistischer herausbringt.

Die satirischen Lustspiele beginnen mit dem „Gestiefelten Kater". Fast in einem Abend hingeworfen — der Stoff entstammt Perraults Märchen —, verspottet dieses Stück in leichter

und behaglicher Manier die damaligen Theaterverhältnisse, Iffland als Dichter und Schauspieler, Kotzebue u. s. w., führt aber auch seine Geschichte ganz ordentlich durch und giebt in dem schlauen Kater, dem einfältigen Helden, dem unwissenden, gutmütigen, immer hungrigen König, der sentimentalen Prinzessin eine Reihe ergötzlicher Typen, die seitdem aus dem Märchenlustspiel nicht wieder verschwunden und später auch in die Operetten hineingeraten sind. Mit diesem Stück hat Tieck, im Anschluß an Holberg und Gozzi, die Litteraturkomödie in Deutschland begründet — wir wollen sie nicht überschätzen und sie, wie es wohl früher geschehen ist, mit der aristophanischen vergleichen, aber alle Bedeutung ist ihr natürlich auch nicht abzusprechen: Wo ein regeres litterarisches Leben herrscht, da wird sie natürlich zu einer immer wieder einmal mit Notwendigkeit auftauchenden Form, wenn sie für die Bühne auch wenig bedeuten kann. Tieck hat darauf den „Prinzen Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack" geschrieben, die in den Einzelheiten unzweifelhaft genialer ist als der „Gestiefelte Kater" und den Rahmen der Satire unendlich viel weiter zieht („Die Aufklärung im Ganzen und in den einzelnen Richtungen, die geistlose ästhetische Kritik, die Soldatenliebhaberei und der Gamaschendienst, die akademische Gelehrsamkeit, das Journalwesen, die Empfindsamkeit und der Philanthropismus" kommen hier u. a. daran), aber leider auch völlig form- und maßlos ist. Das dritte satirische Lustspiel Tiecks, „Die verkehrte Welt", die seinen Bruch mit Nicolai herbeiführte, ist das schwächste nnd willkürlichste von allen.

Inzwischen hatte Tieck auch die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" seines Freundes Wackenroder, von denen etwa ein Viertel ihm selbst gehört, und nach dessen frühem Tode die „Phantasien über die Kunst" herausgegeben und gleichzeitig den Roman „Franz Sternbalds Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte" geschrieben. Damit beginnt bei Tieck die positive, die bewußte Romantik, und es stellt sich jetzt auch das Verhältnis zu den Schlegeln, das zur Übersiedelung des Dichters

nach Jena führte, und bald darauf das zu Novalis her. Wackenroder hatte Tieck den Glauben an die Kunst als eine Offenbarung gegeben und jene Vermischung von Kunstgenuß und Andacht, von Kunst und Religion angebahnt, die für die Romantik charakteristisch ist, und die Goethe als „Sternbaldisieren" verdammte. Gewiß ist auch zuzugeben, daß das „Himmeln" von der Kunst und in der Kunst niemals weder der Kunst noch der Religion zu gute gekommen ist, daß zum Schaffen eines Kunstwerks mehr als fromme Stimmung und zum Genießen nicht immer die fromme Stimmung gehört, aber wir wollen uns doch auch nicht verhehlen, daß man der Kunst im Ganzen recht wohl gegenüberstehen kann wie der Religion und es jedenfalls besser ist, ihr mit wahrhaft frommem Sinne zu dienen als sie zum Gefäß aller möglichen Eitelkeiten und sinnlichen Erregungen zu machen. „Franz Sternbald", die Bildungsgeschichte eines Malers, ist unter dem Einfluß „Wilhelm Meisters" geschaffen, der romantische Erziehungsroman im Gegensatz zum klassischen; es ist aber, obgleich Friedrich Schlegel das Werk als ein „göttliches Buch", den ersten romantischen Roman nach Cervantes und weit über den „Meister" pries, nicht nötig, es überhaupt nur mit Goethes Schöpfung zu vergleichen, der Abstand ist gar zu groß. Man kann einräumen, daß im „Sternbald" eine Fülle von Stimmungen steckt — u. a. ist hier die romantische Wald- und Waldhornstimmung zuerst angeschlagen —, auch sind einzelne Situationen und auch ein paar Gestalten zu loben, und die Tendenz wollen wir, wie angedeutet, auch nicht tadeln, da es immerhin verdienstlich war, den Geist der gepriesenen altdeutschen Kunst wieder wachzurufen und das Verständnis für die mittelalterliche Welt, beispielsweise das Leben Alt-Nürnbergs wieder zu begründen; eine wahrhaft lebendige Romandichtung ist jedoch der „Sternbald" keinesfalls, schon die unendlichen Gespräche über Kunst- und religiöse Themata verhindern, daß er das wird. Man hat in dem Werke, das im alten Nürnberg Dürers beginnt und in Rom endet — es ist freilich nicht fertig geworden — auch die katholisierende Tendenz entdeckt, aber da ist man, wie

ich glaube, etwas leichtsinnig gewesen; wenigstens spricht Tieck von Luther mit aller Achtung, und die Stelle, die man gewöhnlich als gegen das Luthertum gerichtet anführt, ist einem italienischen Abenteurer in den Mund gelegt, so daß sie nicht schwer wiegt. Das ist richtig, daß sich in den letzten Büchern des Romans wieder der weltliche Geist regt und Heinse neben Wackenroder tritt. — Viel entschiedener als Preis der Religion und zwar des mittelalterlichen Katholiscismus ist das erste große romantische Drama Tiecks aufzufassen, das Trauerspiel „Leben und Tod der heiligen Genoveva", das er noch vor Schluß des Jahrhunderts schrieb und als zweiten Band seiner „Romantischen Dichtungen" veröffentlichte. Seine Stellung als poetisches Haupt der Romantik verdankt der Dichter wesentlich diesem Drama und dem ihm wenige Jahre später folgenden „Kaiser Oktavianus"; wiederum ist es aber das unleugbare dramatische Mißlingen dieser Werke, das ihn, sobald man es erkannte, seine Stellung gekostet und auch seine gelungenen Werke in Mißkredit gebracht hat. Tieck besaß, obschon ihm hier und da eine Scene und auch ein Charakter gelang, kein entschiedenes dramatisches Talent, das ja ohne elementare Grundlage gar nicht denkbar ist, und so sind seine großen Dramen weiter nichts als äußerliche Dramatisierungen der Volksbücher, die er sich zum Vorwurf wählte; der epische Geist wird nirgends recht überwunden, und die reichen Zuthaten meist musikalischer Lyrik machen die Sache noch schlimmer. Als Muster schwebte ihm Shakespeare vor, aber er sah nicht, daß in dessen Werken trotz der äußeren Buntheit der Geist der dramatischen Notwendigkeit waltet, und als echter Kulturpoet wollte er nun gar mit den Vorzügen Shakespeares die Calderons, seinen gläubigen Sinn, seinen Formenreichtum, verbinden, wodurch seine Werke selbstverständlich stillos wurden. Immerhin macht sowohl die „Genoveva" wie der „Oktavianus" im Ganzen einen poetischen Eindruck, ja, es sind poetische Wirkungen in diesen Werken, die die frühere Dramatik der Deutschen noch nicht kannte, so daß sich denn die Jugend mit großer Inbrunst an sie hingab und

das Schaffen gleichzeitiger und späterer Dramatiker, so das Schillers („Jungfrau von Orleans“, „Braut von Messina“) und das Zacharias Werners von ihnen beeinflußt wurde. Die „Genoveva“ hat noch eine gewisse gesuchte Einfalt, das Können entspricht dem Wollen noch nicht völlig, dagegen ist „Oktavianus“ freier und reicher, es ist wirklich etwas von dem romantischen Geiste darin, der in dem glänzenden Prolog der Dichtung, dem „Aufzug der Romanze“ verkündet wird:

„Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht!“

Im Jahre 1803 wurde Tiecks bis dahin so reiche Produktion durch Krankheit unterbrochen, die Gicht verkrüppelte nach und nach den Körper des Dichters, und er lebte, von einer italienischen Reise und einer sehr viel späteren nach England und Frankreich abgesehen, nun bis 1819 still auf dem Gräflich Finkensteinschen Gute Ziebingen bei Frankfurt a. O. Hier ist nun der Ort, seiner lyrischen und seiner wissenschaftlichen, seiner Übersetzerthätigkeit zu gedenken. In fast alle älteren Werke Tiecks ist Lyrik eingeflochten, dann hat er, wie alle Romantiker, zahlreiche Sonette geschrieben (darunter die „Gedichte an die Musik“), weiter schenkte ihm seine italienische Reise zahlreiche „Reisegedichte“, meist Momentbilder in freien Rythmen, die auf Heines „Nordseebilder“ von Einfluß gewesen sind — aber Tieck ist kein echter Lyriker, er hat keine innere Form, will in den rein lyrischen Stücken, wie die Modernen, durch Klang und Worte an sich wirken, und verfällt in den größeren Dichtungen sehr oft dem Trivialismus. — Die Übersetzerthätigkeit Tiecks beginnt mit den Bearbeitungen von Ben Jonsons „Volpone“ und Shakespeares „Sturm“, darauf folgt die Übersetzung des „Don Quixote“. Die „Briefe über Shakespeare“ gediehen nicht über eine allgemeine Einleitung in den Dichter hinaus. 1802 erschienen die „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter“, Übersetzungen, die jetzt längst übertroffen sind, damals aber sehr stark wirkten. Eines der wichtigsten Werke Tiecks ist

sein „Altenglisches Theater", noch heute unentbehrlich. Dem germanistischen Gebiete gehören dann wieder die Übersetzung des „Frauendienstes" von Ulrich von Lichtenstein und das spätere „Deutsche Theater" an. Die Shakespeare-Übersetzung, zur Ergänzung der Schlegelschen, fällt erst in die Dresdener Zeit und ist bekanntlich von Wolf Graf Baudissin und Tiecks Tochter Dorothea unter Aufsicht des Vaters unternommen. Von neueren deutschen Dichtern hot Tieck Novalis (mit Schlegel), Heinrich von Kleist, Lenz und Maler Müller mit trefflichen Einleitungen herausgegeben. Es seien hier auch gleich seine „Dramaturgischen Blätter" und seine „Kritischen Schriften" erwähnt — sie gehören wie alles, was Tieck über Dichter und Dichtkunst geschrieben, zu den wertvollsten Besitztümern des deutschen Volkes auf diesem Gebiete, zu den ästhetischen Schriften, aus denen man wirklich lernen kann. Schon 1810—1817 gab Tieck in der Sammlung „Phantasus" auch seine eigenen romantischen Werke heraus, mit einer Einrahmung, Erzählung und Diskussion, die vielfach vorbildlich wurde.

Eine neue produktive Periode hebt mit Tiecks Übersiedelung nach Dresden an, 1821 schreibt er seine erste moderne Novelle „Die Gemälde" und bis zum Jahre 1840 hin vergeht nun fast kein Jahr, in dem nicht irgend ein Werk, meist in einem der damals beliebten Taschenbücher, von ihm erscheint. Man hat diese letzte Schaffensperiode Tiecks seine realistische genannt, im Gegensatz zur romantischen, auch ist nicht zu bestreiten, daß die realistischen Elemente in der Dichtung Tiecks jetzt mehr hervortreten, und dann von Goethe her ein festerer Stil und eine gewisse didaktische Tendenz in sie eindringen. Aber der Grundcharakter der Poesie Tiecks bleibt doch unverändert, seine leicht bewegliche Phantasie und seine heitere Ironie erfüllen auch die Novellen, und selbst dem Grausigen und Dämonischen wird keineswegs ausgewichen. Man zählt unter Tiecks Novellen 24 soziale, 8 historische, 7 phantastische — es kann hier natürlich nicht auf die einzelnen eingegangen werden, im allgemeinen aber kann man sagen: Von Tieck datiert die moderne Novelle, so sicher sich auch bei Goethe schon Verwandtes findet. Die alte, von den Italienern überlieferte Form war

allmählich zu eng geworden, wie das z. B. einige Kleistsche Produkte, die des Lakonismus fast zu viel haben, darthun; Tieck erweiterte sie nun, gab ihr dabei aber natürlich auch einen anderen Gehalt: Während bisher das Reinstoffliche, die neue, unerhörte Begebenheit die Hauptsache gewesen, traten jetzt die psychologischen Begleitmomente, dialogisch entwickelt, mehr und mehr hervor, ja, nach und nach wurde die Novelle geradezu Charaktergemälde, die Gattung der Poesie, welche am häufigsten benutzt wurde, eigenartige, meist irgendwie verbildete Individualitäten, ein Problem in sich verschließende Gestalten des Alltagslebens, Spezialitäten darzustellen und auf das Normale, Allgemeinmenschliche zurückzuführen, Aufgaben, wozu man heute, nebenbei bemerkt, das Drama mißbraucht. Tiecks Novellen durften ruhig den alten Namen weiter tragen, sie brachten Neues (während man jetzt oft Erzählungen, die sich aus irgend einem Grunde nicht zum Roman auswachsen können, Novellen nennt), sie haben von der alten Novelle meist auch noch die merkwürdige Begebenheit als Kern, aber das Hauptgewicht ruht durchaus auf dem Psychologischen; da nun aber die Novelle doch immer nur ein Bild im beschränkten Rahmen, kein Weltbild wie der Roman und das Drama geben kann, so kam Tieck, dem aus seiner hohen Anschauung von der Kunst heraus wie Goethe die uns Modernen allmählich zur Gewohnheit gewordene, ja, als Verdienst geltende Beschränkung widerstand, ganz von selbst dazu, ihr einen didaktischen Zug zu verleihen. „Tiecks Novellen", schreibt Hebbel, „sind eigentlich durchaus didaktischer Natur, aber es ist bewunderungswürdig, wie sehr bei ihm alles, was anderen unter der Hand zu frostigem Raisonnement gefriert, in den farbigsten Lebenskrystallen aufschießt. Auch das ist ihm eigentümlich, daß er nichts zusammenbringt, was nicht unbedingt zusammenkommen mußte, wenn es sich in seiner echten Wesenheit, in seiner Bedeutung für die Menschenwelt entwickeln soll. Und diese Prädestination, wie ich's nennen möchte, die man bei so äußerst wenigen findet, ist nur bei einer grenzenlos freien Übersicht, bei dem reinsten und ruhigen Walten möglich." Das

klingt etwas anders wie bei Julian Schmidt. Von den Novellen seien hier „Die Gemälde“, „Der Geheimnisvolle“, „Die Gesellschaft auf dem Lande“, „Eigensinn und Laune“, „Der fünfzehnte November“, „Der Gelehrte“, „Der Alte vom Berge“, „Des Lebens Überfluß“, „Dichterleben“ (Shakespeare), „Des Dichters Tod“ (Camoens) als die am reinsten vollendeten genannt, aber auch viele andere, die ernsten wie die satirischen, enthalten bei oft skizzenhafter Ausführung noch Lebensgehalt genug. Über den Rahmen der Novelle hinaus gehen der leider unvollendete „Aufruhr in den Cevennen“, der ein historischer Roman großen Stils, nämlich einer mit einheitlicher Idee (das Verhältnis des Menschen zu Gott) hätte werden können, wenn nicht Tieck zuletzt doch die Kraft ausgegangen wäre, „Der junge Tischlermeister“, dessen Anfänge in die Wilhelm Meister- und Sternbaldzeit fallen, und der immerhin bedeutenden geistigen Gehalt aufweist, wenn wir uns auch an einer bestimmten echt romantischen moralischen Indifferenz stoßen, endlich Tiecks letztes Werk, die auch als Roman bezeichnete „Vittoria Accorombona“, vor Konrad Ferdinand Meyer unbedingt das großartigste Gemälde der verfallenden italienischen Renaissance, das die deutsche Litteratur besitzt. Es ekelt einen förmlich an, Julian Schmidts Charakteristik des Werkes zu lesen, die wahrhaft bösartig ist („Wir leben im Lande der Märchen und Charaden, die wahnsinnigsten Bösewichter treten einer nach dem anderen auf und verschwinden dann wieder; der Dichter hat auch nicht einmal den Versuch gemacht, sie uns psychologisch zu erklären, im Gegenteil, er identifiziert sich mit ihnen, er findet ihre Handlungsweise ganz natürlich, er hält sie für edle und würdige Männer“ — daran ist auch kein wahres Wort). Die Frauennatur Vittorias selbst ist eine der kühnsten Konceptionen, die je ein Dichter gewagt hat — sie voll auszuführen, dazu gehörte freilich ein Shakespeare.

Nach Goethes Tod war Ludwig Tieck in Dresden, dessen berühmte dramatische Vorlesungen Gäste von nah und fern anzogen, unbedingt der Mittelpunkt der deutschen Litteratur, und alle die jungen Dichter, die selbst etwas waren und Großes

wollten. Immermann, Hebbel u. s. w. haben das auch anerkannt. Dagegen hat Heine über den Dichter frech gespottet:

„In Dresden sah ich auch einen Hund,
Der gehörte einst zu den Bessern,
Doch fallen ihm jetzt die Zähne aus,
Er kann nur bellen und wässern."

Leider hat er die Prügel, die er dafür verdiente, nicht erhalten. Und das junge Deutschland hat Tieck dann völlig in Verruf gebracht. Wir nun können uns seiner stimmung- und wahrhaft geistreichen Dichtung, seines edlen Kunststrebens, seiner vornehmen Natur wiederum von Herzen erfreuen; er ist uns einer der glänzendsten Beweise, daß auch einem Sohne des Volkes bei uns die höchste ästhetische Kultur zugänglich ist.

Novalis
(Friedrich von Hardenberg).

Friedrich von Hardenberg wurde schon als „Bruder" Hölderlins bezeichnet, und als „glücklicher, da er das hatte, woran er sich anklammern konnte". Man sollte die Vergleichung der beiden Dichter einmal sorgfältig, mit bestimmten Zügen durchführen. Die Jugendlichkeit und Frühreife, das intime Verhältnis zur Philosophie, der anfängliche Anschluß an Schiller, die Wichtigkeit weiblicher, idealisierter Gestalten für ihr Leben, das vornehmlich lyrische Talent — das sind die sofort ins Auge fallenden Vergleichspunkte; es würden sich aber bei genauer Betrachtung wohl zwei parallel verlaufende, nur in entgegengesetzten Richtungen gehende Entwickelungen ergeben: Hölderlin als metaphysische Natur, kann man bildlich sagen, strebt forschend zum Mittelpunkt der Erde, wohin er Sonnenlicht haben, Hardenberg als mystische gläubig zum Himmel empor, den er mit unter- und überirdischen Flammen beleuchten möchte, jener giebt seine Seele an das All hin, dieser zieht es in sich hinein, der Süddeutsche findet sein Ideal rückwärts, im alten Griechenland,

der Norddeutsche nicht sowohl, wie man gemeint hat, im romantischen Mittelalter, sondern in einem Gottesreiche der Zukunft, das aber, wie ich um Mißverständnissen vorzubeugen, gleich hinzufüge, nicht etwa reaktionär, theologisch eng gedacht ist, sondern für die höchsten und freiesten Bildungen Raum hat, ja, sie fordert. Gemeinschaftlich ist den beiden Dichtern das Element der Sehnsucht. Ist nun Hölderlin als Mensch weniger glücklich als Hardenberg, so doch als Dichter sicher glücklicher: Er kann sein Ideal in bestimmten Umrissen farbig malen, während Hardenberg auf durch Worte zu erregende Stimmungen angewiesen bleibt. Es versteht sich von selbst, daß für uns, die wir das Talent als das Ursprüngliche ansehen, die Wirkung zur Ursache wird: Hölderlin war ein plastisch- und selbst malerisch-lyrisches, Hardenberg ein musikalisch-lyrisches Talent.

Während Hölderlin, der größere Dichter, heute nur von wenigen geliebt und bewundert ist, hat Novalis neuerdings wieder eine Gemeinde gewonnen. Sein Drang aus der Wirklichkeit hinweg zum Symbol, zu der „blauen Blume", die auch nach dem Versinken der Romantik immer bekannt geblieben ist, seine unplastische, aber große und seltsame Ideen und Worte stimmungsvoll verknüpfende Dichtweise, seine Neigung zum Fragment, zum Aphorismus, alles dies zog in unseren Tagen ein jüngeres Geschlecht an, das, der Wirklichkeitsdichtung müde, aber zum wahrhaften Gestalten nicht fähig, für seine unklare Gefühls- und Traumwelt ebenfalls symbolistischen Ausdruck suchte und in dem größten deutschen Aphoristiker, in Nietzsche der, wie von Hölderlin, auch von Novalis manches in sich aufgenommen, seinen Meister fand. Freilich, dies Geschlecht war zu schwächlich, um die ganze Persönlichkeit eines Hardenberg, seine gesamte innere Welt in sich aufzunehmen und sie wiederzugebären, sie haftete wesentlich an seinem Krankhaften, seiner Neigung zum Okkultismus, dürfen wir wohl sagen, zu jener mystischen Wollust, die zwar ein Element des Hardenbergschen Geistes und seiner Poesie, aber doch nicht das einzige und wesentliche ist. Hardenberg stand trotz allem im Leben und

verzweifelte nicht an der Wissenschaft, sein „magischer Idealismus“, wie man seine Philosophie getauft hat, hing mit dem Idealismus Fichtes sehr eng zusammen, mystificiert ihn, aber aus tiefstem Bedürfnis, aus wahrem „Glauben“ heraus. „Alle Wahrheit ist Überzeugung, und alle Überzeugung ist Offenbarung, die aus jener Tiefe des Innern stammt, wo wir das schöpferisch strahlende Centrum unserer Welt zu suchen haben. Dies Centrum ist denn auch der Archimedespunkt, wo wir anzusetzen haben, um das All im Sinne des magischen Idealismus umzugestalten, nämlich das Innere, Geistige zu realisieren und das Äußere, Reale zu vergeistigen. Der ist magischer Idealist, der ebensowohl die Gedanken zu Dingen, wie die Dinge zu Gedanken machen kann und beide Operationen in seiner Gewalt hat.“ Es ist nicht unsere Aufgabe, einen Abriß der Hardenbergschen Philosophie, die außer mit Schelling auch mit Schopenhauer (Willenstheorie) Berührungen aufweist, zu geben, aber das muß doch gesagt werden, daß der Dichter, mögen in seinen Fragmenten noch so viel Widersprüche sein, eine einheitliche, alles umspannende Weltanschauung hat, eine „konservative“, die ganz bedeutend tiefer strebt als alle „radikalen“, weit mehr das Bedürfnis des ganzen Menschen berücksichtigt. Wenn man, wie es Brandes thut, dieser Weltanschauung Novalis' den beschränkten Radikalismus eines Shelley gegenüberstellt, der die Lehre der Bibel Fabel und Betrug nennt und den enormen Gewinnst der Priester als die Ursache der Herrschaft des Christentums ansieht, so blamiert man sich einfach. Das ist unzweifelhaft, daß Novalis einer unserer gedankenreichsten Geister ist und noch heute keineswegs überwunden. Wir stehen ja auch wieder ganz anders zum „Mysticismus“ wie unsere Väter, wir erkennen in ihm ein notwendiges Element des Geisteslebens, sowenig wir auch geneigt sind, unsere Vernunft gefangen zu geben.

Der Poesie kann der Mysticismus nun freilich leicht gefährlich werden, da diese denn doch zuletzt gestalten muß. Novalis Anschauungen über Poesie sind nicht ganz falsch, aber doch sehr mit Vorsicht aufzunehmen: „Der Sinn für Poesie hat viel mit

dem Sinn für Mysticismus gemein; er ist der Sinn für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu Offenbarende, das Notwendig-Zufällige. Er stellt das Undarstellbare dar, er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare. Kritik der Poesie ist ein Unding; es ist schon schwer zu entscheiden, ob etwas Poesie sei oder nicht. Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt, dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichsten Sinne das Subjekt vor: Gemüt und Welt. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, seine Ewigkeit. Der Sinn für Poesie hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinne der Weissagung und dem religiösen Sinn, dem Wahnsinn überhaupt. Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt, erfindet, und es ist ihm selbst unbegreiflich, warum gerade so und nicht anders". Das ist, wie man sieht, Wahrheit und Irrtum bunt gemischt. Sehr an moderne Theorie und Praxis erinnert das folgende: „Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie Träume denken; Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einige Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im großen und eine indirekte Wirkung wie Musik haben." Die Höhe der Poesie war Novalis selbstverständlich das Märchen, und in seinem großen Roman wollte er die ganze Welt „poetisieren". Hebbel, der sich in seinen Tagebüchern nicht selten mit Novalis Fragmenten berührt, schreibt über ihn: „Novalis hatte die wunderliche Idee, weil die ganze Welt poetisch auf ihn wirkte, die ganze Welt zum Gegenstand seiner Poesie zu machen. Es ist ungefähr ebenso, als wenn das menschliche Herz, das sein Verhältnis zum Körper fühlt, diesen ganzen Körper einsaugen wollte. Jean Paul nennt Novalis mit Recht einen poetischen Nihilisten, Menzel in seiner Litteraturgeschichte weiß ihn nicht genug zu erheben." Das Richtige ist wohl, was Haym über Novalis' Phantasie sagt: „Es ist keine schaffende und gestaltende, es ist eine schwärmende und grübelnde Phantasie." Damit kann man denn allerdings nur Lyriker und Fragmentist sein.

Um ihn ganz zu begreifen, muß man noch einiges über Hardenbergs Leben wissen. Sowohl, daß er von alter vornehmer Familie war, als daß in seinem elterlichen Hause der fromme pietistische Geist herrschte, ist zum Verständnis seines Wesens wichtig. Er war durchaus Aristokrat, äußerlich wie innerlich, vornehm, sensitiv, selbstbewußt, die inneren Kämpfe, die Niedriggeborenere zerreißen, scheinen ihm gänzlich erspart geblieben zu sein. Aristokratischen Dünkel besaß er, wie alle echten Aristokraten, freilich nicht. Die Frömmigkeit des Elternhauses aber hat ihn rein bewahrt und ist in einer höheren Form wieder der Mittelpunkt seines Seins geworden, sobald sein Geist ausgebildet war. Was bei den übrigen Romantikern der älteren Generation zum Teil bewußtes Wollen war, war bei Hardenberg Natur, und er macht denn auch von ihnen allen den einheitlichsten Eindruck. Wenn nun aber doch bei ihm neben der Gesundheit die (geistige) Krankheit liegt, so ist das wohl auf seine körperlichen Zustände — er war schwindsüchtig — zurückzuführen, weniger auf seine Schicksale; denn das frühe Hinsterben seiner jugendlichen Geliebten, der er durch Willenskraft nachsterben wollte, hat er ja in der That überwunden, sich nicht bloß zum zweitenmale verlobt, sondern auch in der letzten Zeit seines Lebens eifrig produziert. Die Schwindsucht scheint die Sinnlichkeit zu steigern, und wenn nun auch, wie gesagt, das wollüstige Versinken in Nacht und Tod und Grauen in Hardenbergs Poesie nicht gerade herrschend ist, vorhanden ist es doch und gehört wie sein Preis der Krankheit zum Gesamtbilde. Etwas mag auch der Bergmannsberuf des jungen Dichters dazu beigetragen haben, daß sich sein Blick mit Intensität auf die lockende Unterwelt lenkte und seine Dichtung nicht „rein wie eine weiße Taube" zum Himmel emporstieg. Soviel ist aber festzuhalten, daß Novalis in der Gesamtheit seiner Dichtung sicher zu den lichten und nicht zu den dunkeln Geistern gehört.

Von einigen Jugendgedichten abgesehen, hat sich eine eigentümliche Begabung Hardenbergs zuerst in den „Hymnen an die Nacht" offenbart, rhapsodischen Dichtungen in poetischer Prosa

oder, wenn man will, auch freie Rythmen, die aus der Trauerstimmung nach dem Tode der Geliebten emporwachsen. Wunderbar ist ihr sprachlicher Reiz, ihr Gehalt bedeutend, die Todessehnsucht des Einzelnen erweitert sich zu großartiger Symbolisierung der nächtigen Welt, in die ja alles Leben nicht bloß hinabsinkt, sondern aus der es auch wieder emportaucht. Hier und da tritt auch schon die sinnliche Mystik auf, die für reine und freie Geister doch wohl etwas Abstoßendes hat:

„Noch wenig Zeiten,
So bin ich los
Und liege trunken
Der Lieb im Schoß.

O sauge, Geliebter,
Gewaltig mich an,
Daß ich entschlummere
Und lieben kann."

Sie ist ja übrigens uralt, nicht zuerst bei Novalis. — Durchweg frei davon sind seine „Geistlichen Lieder", die besten der neueren Zeit; denn die Eichendorffs und Schenkendorffs, geschweige denn die evangelischer Dichter wie Spitta und Gerock, reichen lange nicht an sie heran. Scheffler und die alten Mystiker sind hier auch übertroffen, Novalis dichtet reiner und schlichter wie sie, auch begünstigt ihn natürlich die seitdem viel mehr ausgebildete poetische Sprache. Im Mittelpunkt dieser Lieder steht die Gestalt Jesu, und man wird zugestehen müssen, daß man sich ihr nicht frommer und kindlicher nähern kann, wie es in den besten („Was wär' ich ohne dich gewesen, was würd' ich ohne dich nicht sein?" „Fern im Osten wird es helle", „Wenn ich ihn nur habe", „Weinen muß ich, immer weinen") geschieht. Dagegen hat die an die „Geistlichen Lieder" angeschlossene Hymne, eine glühende realistische Versinnbildlichung des Abendmahls, der Geheimnisse der Transsubstantiation, die ganze Ungesundheit der sinnlichen Mystik. — Unter den „Vermischten Gedichten", die auch die Jugendverse enthalten, ist nicht viel Bedeutendes,

genannt seien nur das bekannte, angeblich an Tieck gerichtete „Was paßt, das muß sich ründen" und die Ode „Der Frühling", die an Hölderlins Weise anklingt. Einzig in ihrer Art aber sind fast alle in den „Heinrich von Ofterdingen" aufgenommenen Stücke: das balladenartige „Lied des Sängers", das „Lied der Kreuzfahrer", das von wahrer Einfalt getragene „Lied des Bergmanns", das köstlich neckische „Mädchenlied", das freudige „Lob des Weines", der seltsam dunkle „Gesang der Toten". Ja, auch in diesem letztgenannten ist die mystische Wollust, aber hier lasse ich mir sie eher gefallen als in der Abendmahlshymne, hier wird sie nicht so verzweifelt materiell, der Schleier des Geheimnisses wird hier keinen Augenblick gehoben, immer gleich in der prächtigen ahnungsvollen Form wogt die selig dunkle Stimmung dahin. Das Gedicht ist unzweifelhaft einzig in unserer Dichtung und die Krone der Novalis'schen Poesie. Auch die beiden schönen „Marienlieder" sind aus dem Heinrich von Ofterdingen und also nicht als Zeugnis katholisierender Neigungen des Dichters unter die geistlichen Lieder zu stellen. Wenn sich Hardenberg auch in seinem Aufsatze „Die Christenheit oder Europa" gegen die Reformation aussprach, so that er das doch nur, weil er ein über Papsttum und Luthertum weit hinausgehendes Christentum der Zukunft erkannt zu haben glaubte. Mystiker gehören ja überhaupt keiner Kirche an.

Novalis' Hauptwerk ist sein (unvollendeter) Roman „Heinrich von Ofterdingen", im Anschluß an Tiecks „Sternbald" und im Wetteifer mit Goethes „Wilhelm Meister" entworfen, den der Dichter früher sehr verehrt hatte, in dem er dann aber, wie erwähnt, „künstlerischen Atheismus" und einen „Candide", „gegen die Poesie gerichtet" fand. Schon früher hatte er in Prosa (außer den „Fragmenten") „Die Lehrlinge von Sais" geschrieben, Dialoge über die verschiedene Auffassung der Natur, in denen ein hübsches Märchen von „Hyacynth und Rosenblütchen" enthalten ist, das „das Geheimnis der Natur als die erfüllte Sehnsucht des liebenden Herzens" hinstellt. Der Roman nimmt das Sehnsuchtsmotiv in allseitiger und viel gewaltigerer Weise wieder

auf: „Die Metaphysik des Menschenlebens", erklärt Haym, „zusammenfallend mit der Metaphysik des Universums, wird in geschichtlicher Form, in Form einer Erzählung von dem Lebenslauf eines Dichters mit der unbedingten Freiheit metaphysischer, transcendentaler Poesie vorgetragen. Daß die Welt am Ende Gemüt wird, fällt für Novalis damit zusammen, daß am Ende alles Poesie wird." Wir können uns hier mit den Einzelheiten dieser „Apotheose der Poesie", die zugleich auch die poetisierte Lebensgeschichte Novalis' ist, nicht befassen, es muß uns genügen, festzustellen, daß das, was wir poetisches Leben nennen, in dem Werke nicht enthalten ist, und wir begreifen recht wohl, wie man im Hinblick auf dieses Werk Novalis einen poetischen Nihilisten nennen konnte: Menschen und Milieu fehlen dem Roman gänzlich. Dafür hat er freilich eine Goethes „Wilhelm Meister" meisterhaft nachgeahmte, klare und wohllautend fließende Form, große symbolistische Stimmung, die ohne viel äußere Mittel aus der Seele des Dichters fließt, und reiche Gedanken, aber es ist uns Kindern eines realistischen Zeitalters doch schwer, das Werk zu lesen.

Es wird auch wohl wieder und dann für immer in Vergessenheit geraten, die Lieder Novalis' aber werden bleiben und auch seine „Fragmente", denn mit diesen reiht er sich den großen deutschen Aphoristikern an, den Vorgängern Nietzsches, der ihm auch in dem aristokratischen Zuge seiner Natur und — im Preise der Krankheit verwandt ist.

Heinrich von Kleist.

Man hat es in Deutschland jetzt doch allmählich begriffen, daß das Geschick Heinrichs von Kleist eine wirkliche und wahrhaftige Tragödie ist, kein bloßes Rührstück. „Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war" hat der Dichter selber in richtiger Erkenntnis in seinem letzten Briefe an seine geliebte Schwester Ulrike geschrieben, und die haben keine Ahnung von

Kleists Wesen, die da glauben, daß er an seiner Notlage, an der Stumpfheit seines Volkes, dem Unglück seines Vaterlandes zu Grunde gegangen. Selbstverständlich, diese Dinge spielen in der Tragödie mit, es sind die Umstände, die das Schicksal zu seinem Gewebe benutzt, aber was den Dichter in das grausige Netz hineintreibt, ist seine eigene tragische Natur. Man hat mannigfach nach Formeln gesucht, um das Geheimnis dieser Natur mit kurzen Worten auszusprechen. Goethe redet von dem „Schauder und Abscheu", den ihm Kleist bei dem reinsten Vorsatz der Teilnahme immer erregte „wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre"; Adolf Wilbrandt, der glücklichste Biograph Kleists, vergleicht ihn mit Goethes Werther: „derselbe mörderische Dämon lebt, wütet und zerstört in ihnen beiden, der unbezwingliche Trieb alles an alles zu setzen. Um diesen Trieb sammelt sich das ganze Gefolge verderblicher Eigenschaften, das hier wie dort wiederkehrt, als hätten wir eine geheimnisvolle Seelenwanderung vor Augen: die finstere Ungenügsamkeit der Seele, das schwere Blut, die herbe Verschlossenheit, die wie mit Händen tastende Leidenschaftlichkeit der Phantasie, das verbissene Grübeln des Verstandes, das Hängen am Schmerz, der brausende Überschwang der Empfindung, das unstete Herz. So wächst in beiden immer übermächtiger das Gefühl empor, wie eng das Leben und wie uranfänglich die Freiheit und das Recht sei zu sterben, und dieses Gefühl schwillt zu einem unheimlichen Verlangen an, das Leben mit eigner Hand zu enden. Auch in den harmloseren Zügen treffen Gedicht und Wirklichkeit zusammen: in dem Hang zur Einsamkeit, der Sehnsucht nach den Idyllen der Natur, dem Gefühl unendlicher Liebefähigkeit, den Haß gegen Standesunterschiede, gegen Ämter und Berufsgeschäfte, der zärtlichen Selbstbeschauung des Gemüts und der Verachtung der prosaischen Wirklichkeit. Das alles mußte zusammenkommen, um die liebenswürdigsten und die unseligsten Elemente in einem langen Prozeß der Selbstvernichtung zu mischen und die tragische Erscheinung zu vollenden. Jener

dämonische Trieb, alles an alles zu setzen, hängt sich bei Werther an ein angebetetes Weib, bei Kleist an den Ruhm und die Unsterblichkeit: der Ruhm, nach dem er strebte, war so unerreichbar, wie dem Werther seine Lotte war. Kleist wollte nichts oder den Ruhmeskranz, der schon auf Goethes geweihter Stirn festsaß, und diesem Phantom jagte er ruhelos nach. So gerät er in eine erbitterte persönliche Feindschaft gegen den Mann, den er im Geist höher als alle andern ehren muß; und so wird dieser edle Mensch, dessen Jugendideal der aufopfernde, selbstlose Freund gewesen, auf dem Wege nach „harmonischer Vollendung des Ich" der Sklave des wilden Egoismus, des fessellosen Ehrgeizes; bis ihm das Schicksal die Führung seines Lebens aus der Hand nimmt." Nach einer dritten Auffassung war Kleist zwar eine problematische Natur, aber „nur deshalb, weil er durch und durch ein Charakter war, seinem innersten Wesen nach ganz auf das Einfache und Geradlinige angelegt, auf die Sicherheit eines ursprünglichen und außerordentlich starken Gefühls, welches rücksichtslos immer geradeaus stürmte ... Da er aber in eine sehr verwickelte und hochdifferenzierte Kulturwelt hineingeriet, deren Gegensätze und Zwiespaltigkeiten durch seine äußere Lebensstellung nur verschärft wurden, so konnte der absolute Instinktmensch Kleist damit nicht durchkommen und ob er wollte oder nicht, sein Gefühl wurde differenziert, verwirrt." Diese letzte Auffassung ist mehr geistreich als wahr, wie ihr letztes Resultat, daß Heinrich von Kleist „als Genie geboren wurde in einem Zeitalter, welches unglücklicherweise der Epigonen bedurfte", klar erweist; Kleist war kein volles Genie, nicht die Zeit machte ihn krank, sondern die Wurzeln seiner Krankheit lagen in ihm selber, er würde in keiner Periode unserer Dichtung mehr erreicht und einen wesentlich anderen Ausgang genommen haben. — Wir haben überhaupt bei aller litteraturhistorischen Betrachtung daran festzuhalten, daß ein Dichter immer in *seine* Zeit hinein geboren wird, wie denn Kleist der Art seiner Begabung nach auch weder im vorklassischen noch im eigentlich klassischen Zeitalter denkbar ist und als „Vorläufer", der er

allerdings ist, gerade recht kommt. Daß das Los dieser Vorläufer selten glücklich ist, versteht sich von selbst, aber es liegt nicht daran, daß sie zu früh kommen, sondern daran, daß sie den reinen Typus noch nicht darstellen, nicht vollendete Genies, sondern nur anzeigende Halbgenies sind. Um aber der eigentlichen Natur Kleists näher zu kommen: Ich sehe in ihm wieder eine jener metaphysischen Naturen, wie uns die erste in Hölderlin begegnete, einen jener Unglücklichen, bei denen das philosophische Bedürfnis stärker ist als die Lebensenergie und dementsprechend auch auf dichterischem Gebiete die ästhetische Erkenntnis größer als die gestaltende Kraft. Wäre Kleist wirklich absoluter Instinktmensch gewesen, er wäre schon mit Zeit und Leben fertig geworden, und auch seine Poesie hätte keinen Bruch bekommen. Aber so stark und ursprünglich sein Gefühl war, der Zweifel nagte zweifellos a priori an seiner Wurzel — wie wäre sonst die fürchterliche Verzweiflung nach dem in Kleists Augen ein völlig negatives Resultat ergebenden Studium der Kantischen Philosophie, wie wäre das ewige Verwerfen der eigenen Dichtung möglich gewesen? Nicht ein gemeiner Skepticismus, kein schwächlicher Pessimismus, der mit dem Menschen selbst gesetzte, aber gewöhnlich von der Lebensenergie und (beim Dichter) der vorhandenen Gestaltungskraft unterdrückte Urzwiespalt ist in Kleists Seele, und daher rührt jenes gleichsam krampfartige „Alles an alles setzen“ und als Reaktion darauf die bodenlose Verzweiflung, die zu Wahnsinn und Selbstmord führt. Daß bei Kleist der Kampf viel heftiger und unheimlicher auftritt, wie bei Hölderlin, rührt selbstverständlich daher, daß er eine viel gewaltigere Natur und Begabung, kein lyrischer, sondern ein dramatischer Geist ist. Bei Hebbel kehrt, um das gleich zu erwähnen, derselbe Kampf noch einmal wieder und hat so ähnliche Einzelerscheinungen, daß oft die Ausdrücke, in denen sich beide über ihre Zustände aussprechen, fast wörtlich übereinstimmen (Kleist; „Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keins“; Hebbel: „Große Talente stammen von Gott, kleine vom Teufel“); Hebbel

aber war um einige Grade — ein geringes ist hier alles — härter, egoistischer als Kleist, und so kam er durch. Manches hat Kleist von Otto Ludwig — daß bei beiden die Eltern früh starben, mag für die körperliche, die Vererbungsseite der angeborenen Veranlagung in Betracht zu ziehen sein —, vor allem das Ungenügen am eigenen Werk und die Sucht nach der Einsamkeit; hier ist nun aber Kleist die größere und weitere, Ludwig die glücklichere Natur. Es ist natürlich schwer, diese Dichter vollständig zu erklären, alle wesentlichen Züge mit naturwissenschaftlicher Bestimmtheit und Folgerichtigkeit zu entwickeln, aber wer nur einem von ihnen mit Hingebung nahegetreten ist, der hat von ihrer Natur eine ganz feste Anschauung und kann nicht in die Versuchung kommen, sie und ihr Schicksal aus der Zeit erklären zu wollen. Bei Kleist vor allen waltet der Eindruck der tragischen Notwendigkeit, der in der erkennbaren Übereinstimmung von Natur und Schicksal besteht, so entschieden vor wie nirgends sonst.

Wir wollen hier des Dichters Leben nicht im einzelnen verfolgen. Daß er Nord- oder besser vielleicht Ostdeutscher, Preuße und aus altem adeligen Geschlecht war, ist natürlich für den Charakter seiner Poesie außerordentlich wichtig, aber sein Glück und Unglück hängt davon wenig ab. Seinen Dichterberuf hat Kleist nicht eben früh erkannt, aber doch auch nicht allzuspät: Da der Dichter erst gelebt haben muß, ehe er im höheren Sinne „dichten“ kann, so steht garnichts im Wege, die Militärzeit und dann auch die Studienjahre trotz ihres negativen Ergebnisses als zweckentsprechende Vorbereitung auf ein Dichterleben anzusehen, und selbst das Kopfschütteln der Verwandtschaft über den öfteren Berufwechsel und die Scheu des Dichters, eine feste Lebensstellung anzunehmen, würde sehr wenig bedeuten, wenn nicht unglücklicherweise Kleist selber, überempfindlich, wie er war, dadurch in eine Art Menschenscheu hineingetrieben worden wäre und fortan auf fast jedem Antlitz die vorwurfsvolle Frage: Warum bist du nichts? gelesen hätte. So geriet er nun in die, übrigens bei einem Dichter keineswegs allzuunnatürliche Welt-

fluchtstimmung hinein: „Freiheit, ein eigenes Haus, ein Weib“ wurde das große Ziel seiner Sehnsucht, das er nie erreichen sollte. Trotzdem hätte er, als Dichter unermüdlich schaffend, nach und nach den Frieden seiner Seele wieder gewinnen können; mag einem Dichterleben äußerlich die „stete Folge“, die sichere Entwickelung zu dem gewünschten Ziele empor fehlen, im Schaffen kann sie trotzdem vorhanden sein. Aber Kleist wollte alles auf einmal, wollte schon am Anfange seiner Laufbahn den großen, entscheidenden Wurf, der seine Stellung auf der höchsten Höhe ein für allemal begründete. Das aber ist unmöglich, oder, wenn möglich, doch nur aus dem Unbewußten heraus, nicht bewußt zu erreichen. Die Erkenntnis, daß ein deutsches Drama über Goethe und Schiller hinaus, eine Vereinigung Shakespeares und der Antike möglich und wünschenswert sei, war klar und richtig, die große und reine Linie der Alten und die realistische Charakteristik Shakespeares gehen in der That irgendwo zusammen, wenn ein specifisch-dramatisches Genie auf das Einfache angelegt ist und die Sicherheit eines ursprünglichen starken Gefühls hat, aber auf dem Wege des Experiments ist jene Vereinigung freilich nicht zu gewinnen, und den verfolgte Kleist doch zunächst bei seinem so oft geschriebenen und oft vernichteten „Robert Guiscard“. Jedesmal wenn der Dichter den ungeheuren Anlauf nahm, mußte er erkennen, daß er es allein mit seinem Willen nicht zwingen werde, nie entsprach das Vollendete seinem Ideal, und Krankheit und Wahnsinn waren die Folge. Da setzte sich in dem Dichter der furchtbare Haß gegen den glücklicheren Goethe fest, der immer konnte, was er wollte, weil er nicht über sich selbst hinausstrebte, jene bittere Wut, die dem Größeren den Kranz von der Stirne hätte reißen mögen — für uns das Schrecklichste an Kleist; denn nichts steht für uns fester als der Satz, daß jeder sein soll, was er ist, und anderen das gönnen soll, was sie haben, haben sie es doch nicht aus sich selbst und für sich. Doch Kleist war krank. Für die ungewöhnliche Kraft seiner Natur aber spricht es, daß er sich nach jedem Sturz zu erholen vermochte und dann in milder, resignierter Stimmung

seine Werke schrieb, die, von der „Familie Schroffenstein" bis zum „Prinzen von Homburg", wenn nicht eine mächtig ansteigende Entwickelung, doch alle eigentümliche Offenbarungen eines gewaltigen Dichtergeistes bedeuten.

Kleist ist Romantiker, Romantiker der nationalen Renaissance, die größte Begabung, die diese gehabt hat. „Was Kleist gewollt hat — die klassische Poesie von Weimar durch ein neues Kunstprinzip überbieten und das Drama insbesondere durch unerhörte Kombinationen steigern — das hat die ganze litterarische Generation gewollt, die wir unter dem Namen der Romantiker zusammenfassen," schreibt Adolf Wilbrandt, und weiter: „Was ihn so maßlos über seine Schranken hinaustrieb, war nicht ein einzelnes Gebrechen seiner Natur: es strömte ihm rings aus der Atmosphäre der ganzen geistigen Bewegung zu." Aber Wilbrandt sieht in dem, was die Romantiker wollten, nur eine „nebelreiche Zukunftspoesie", während wir nun wieder in der echten Romantik die dem deutschem, dem germanischen Geiste einzig angemessene Dichtung erblicken, wenn wir auch zugeben, daß die höchste Verkörperung unseres Ideals noch in der Zukunft liegt. Das ist jedenfalls unrichtig, daß das schöpferische Streben der Romantik in verworrenen Anfängen stecken geblieben sei; den großen Schritt über die Klassik hinaus hat sie auch schöpferisch gethan, vor allem in ihrem größten Dichter, eben Kleist. Steht Schiller zwischen den französischen Klassikern und Shakespeare, jenseit Shakespeare, kann man ruhig sagen, so Kleist zwischen Shakespeare und dem künftigen großen germanischen Dramatiker, diesseit Shakespeare. Romantisch d. h. germanisch ist aber der gesamte Charakter seiner Poesie: Keines seiner Werke, das nicht in die tiefsten Tiefen menschlicher Natur hinabstiege, keines, das nicht die menschlichen Charaktere vollständig individuell statt typisch gäbe, keines, in dem nicht die Stimmungs- die reinformalen Elemente überwögen. Die Thorheiten der Romantiker, den Mischmasch ihrer Universalpoesie finden wir selbstverständlich bei Kleist nicht, dafür war er zu groß; als geborener Dramatiker hielt er im Ganzen am Muster Shakespeares fest und verwarf

selbst Schiller nicht, es war ihm um geschlossene Bildungen zu thun; das eigentlich romantische Leben jedoch findet sich in allen seinen Werken, alle stehen da ganz entschieden, trotz der „Plastik“ des Dichters, den Werken der Klassik scharf gegenüber, und in keinem vermissen wir auch völlig das Specifisch-Romantische, das Romantisch-Kranke, wenn's hier nun auch unendlich viel tiefere individuelle Wurzeln hat als bei den spielerischen Talenten unter den Romantikern. Das brauche ich nicht noch einmal ausdrücklich zu sagen, daß Kleist nicht zu den ganz Großen gehört, einen solchen konnte der deutsche Boden nach Goethe nicht sofort wieder hervorbringen, aber zu den Großen gehört er, und die Romantik hätte ihre dichterische Aufgabe erfüllt, wenn sie nur ihn allein hervorgebracht hätte: Ihre Stimmungs- und ihre realistische Seite sind bei diesem Dichter gleich stark entwickelt und einheitlich. Der Bruch in Kleists Natur aber zeigt sich vor allem darin, daß er nicht zu wirklicher Tragik gelangt ist, weniger im Einzelnen seiner Werke.

Er begann bekanntlich mit der „Familie Schroffenstein“, einem Ritterdrama, das während eines Aufenthalts in der Schweiz entstand. Es ist eine jener „Tragödien der Irrungen“, die der Geist des teuflischen Zufalls, nicht der der tragischen Notwendigkeit beherrscht: Zwei Linien eines Geschlechts, zwischen denen ein Erbvertrag besteht, werden durch Mißtrauen zu dem fürchterlichsten Wüten gegeneinander getrieben und rotten sich gegenseitig beinahe aus. Die Psychologie des Mißtrauens ist nicht übel gegeben, die Charakteristik vortrefflich angelegt, wenn auch nicht ganz konsequent durchgeführt, der Stil schon merkwürdig reif — jener Realismus Kleists, der sich nicht genug thun kann und den Dialog aus voll ausgeführten Bildern zusammensetzt, so daß wir etwa den Eindruck übertriebenen Hochreliefs erhalten, ist hier bereits ausgebildet. Einzelne Scenen des Stückes sind wahrhaft poetisch, zum Schluß ist die Ausführung leider ganz skizzenhaft. — Kleist wollte bald nichts mehr von dem anonym herausgegebenen Stück wissen und

wandte sich wiederum dem „Guiscard“ zu. Erst nach vier Jahren erschien ein neues Werk von ihm, die Bearbeitung des Molièreschen Lustspiels „Amphitryon“, die sich zwar im Ganzen an den Gang des französischen Stücks hält, aber das Motiv zu vertiefen sucht und das Detail poetisiert. Zeus besucht nach der griechischen Mythe die Alkmene bekanntlich in der Gestalt ihres Gemahls Amphitryon, und den Stoff benutzt Molière zu einem pikanten Verwechslungsschwank, in dem der Göttervater ungefähr an den Roi Soleil erinnert; Kleist verlegt den Schwerpunkt des Ganzen in die Seele der Alkmene, wagt aber doch nicht zu eigentlicher Tragik vorzuschreiten und bringt alles durch Sophisterei wieder ins Gleiche, was uns nun freilich noch peinlicher berührt als die leichte Frivolität Molières. — Bald nach dem „Amphitryon“ vollendete Kleist auch sein bereits in der Schweiz begonnenes Originallustspiel „Der zerbrochene Krug“ und gab damit dem deutschen Volke ein unvergleichliches und bis auf diesen Tag nicht übertroffenes Werk. Die glückliche Idee, daß der heimliche Verbrecher als Richter auftritt und durch die ewig verschleiern wollende Untersuchung seine That selbst aufhellt, ist in Situation, Charakteristik und Dialektik wundervoll durchgeführt, und es ist ein „niederländisches Gemälde“ entstanden, das in alle Ewigkeit seinen Reiz bewahren wird. Weder Lessing noch Goethe noch Schiller hätten dergleichen zu schaffen vermocht, hierzu war ein echter Niederdeutscher erforderlich mit jener Lust am Derbvolkstümlichen und an der durchtriebenen Schelmerei, die nur auf niedersächsischer Erde so recht gedeiht. Kleist schuf mit seinem „zerbrochenen Krug“ das deutsche Charakterlustspiel — im Gegensatz zu dem Situationslustspiel „Minna von Barnhelm“ — und was wir noch von echter deutscher Komödie zu erhoffen haben, dürfte auf seinem Wege schreiten.

Dann gab er das Werk, das wohl von allen am meisten mit seinem Herzblut geschrieben ist, das wilde, unheimliche Trauerspiel „Penthesilea“. Es ist durch und durch pathologisch, Wilbrandt hat recht, wenn er ausführt, daß Kleist dieser

Amazonenkönigin sein eigenes thörichtes Herz, seine unbezähmbare Seele verliehen hat — und wenn sie zuletzt, sich verhöhnt glaubend, ihre Hunde auf den geliebten Achill hetzt und seine Brust mit ihren Zähnen zerfleischt, so ist das der Wahnsinn, der auch auf den Dichter lauerte. Eine wahre Tragödie ist auch dieses Werk nicht, die Voraussetzung, daß das Weib sich den Mann mit den Waffen in der Hand zu erkämpfen hat, ist, mag die Sitte der Amazonen tausendmal uralt sein, eine künstliche, keine natürliche, ein Problem von allgemeiner Bedeutung liegt nicht vor, und an moderne Frauenrechtlerinnen soll man, wie es wohl geschehen ist, bei der Penthesilea doch lieber nicht denken — dennoch, ergreifen wird diese leidenschaftliche, im Einzelnen oft mit einziger Poesie erfüllte Dichtung immer, verstehen können wir die Gestalt ihrer Heldin schon und auch den Dichter, der hinter ihr steht. Man hat alle Dramen Kleists als Darstellungen von Gefühlsverwirrung aufgefaßt, und in der That liebt er es zu zeigen, wie eine ursprüngliche, wahre und tiefe Empfindung durch den Widerstand der Welt ins Maßlose und Ungeheuerliche ausartet; aber, so tief uns das ergreift, wir fühlen eben, daß die Verwirrung auch in dem Dichter ist, wir vermissen den echttragischen Geist, der Schritt für Schritt führt und nur notgedrungen zum Äußersten schreitet, wir vermissen endlich auch die Katharsis, die ja etwas ganz anderes ist als die sogenannte Versöhnung. Kleists Tragik ist wie ein vernichtender Gewittersturm, der plötzlich heraufkommt, alles, ohne daß es Widerstand leisten könnte, vernichtet und nicht einmal die Atmosphäre reinigt und abkühlt, etwas Finsteres und Erbarmungsloses, das wir an die Weltordnung kaum anzuknüpfen vermögen.

Doch das Schicksal schenkte dem Dichter noch ein wenig Sonnenschein, in Dresden entstand sein „Käthchen von Heilbronn", sein romantischestes Werk, ein Ritterdrama, das man in der Geschichte nicht so ohne weiteres unterbringen, das aber im Reiche der Poesie immer seinen Platz behaupten wird. Bekanntlich hatte es Kleist ursprünglich mehr auf ein Märchendrama angelegt, Kunigunde von Thurneck war als unheimliches Wasser-

weib gedacht, und es war auch nicht beabsichtigt, das liebliche Käthchen zur illegitimen Kaisertochter zu „erheben“ — aber auch wie es vorliegt, verfehlt das „Käthchen“ seine Wirkung nicht: So wie Kleist sie anschaute, sehen auch wir die ritterliche und bürgerliche Welt des Mittelalters, wenn wir uns unserer Schulweisheit entschlagen, und das Käthchen selber ist trotz seines Somnambulismus eine der zartesten Schöpfungen germanischer Dichtkunst, die romantische Schwester des klassischen Gretchens. Daher die ungeheure Volkstümlichkeit dieses Dramas, die bis auf diesen Tag trotz der Aberweisheit der Vernünftler und der naturalistischen Schulung ungeschwächt andauert. Unser Volk ist eben von Natur romantisch und wird es, will's Gott, bleiben.

Während des österreichischen Krieges von 1809 gegen Napoleon beginnt Kleist's patriotische Thätigkeit, er wird der Dichter der Rache. Hatte ihn der von ihm vorausgesehene Sturz Preußens auch erschüttert, so war er doch einstweilen noch in seiner „individuellen“, ästhetischen Weltanschauung, die ja Klassikern und Romantikern gemeinsam war, befangen geblieben — nun aber hörte er in seiner eigenen Not den Ruf seines Vaterlandes und schuf jene grimmigen Kampflieder gegen die Franzosen, in denen der nackte Haß sogar die Poesie des Kampfes totschlägt, schuf seine „Hermannsschlacht“, die nichts weniger als eine wirkliche Tragödie, sondern eben auch nur ein Aufruf zur Rache ist. Wir sehen das Drama noch bisweilen auf unseren Bühnen, und die heiße, fortdrängende Energie des Werkes hilft uns über den Mangel an eigentlicher Handlung und gewisse sittliche Flecken hinweg — wer wagt hier mit der Ästhetik zu kommen, wo es sich allein um den Kampf für die nationale Existenz handelt? Die „Hermannsschlacht“ ist so gut ein pathologisches Drama wie die „Penthesilea“, Hermann ist wieder Kleist, und statt an das alte Germanien muß man an das Deutschland des Rheinbunds denken. Aber das deutsche Volk soll stolz darauf sein, diese Dichtung aus jener Zeit zu haben, den wilden Aufschrei seiner eigenen gequälten Seele, die in dem

Dichter war; zu gewissen Zeiten bedarf jedes Volk der großen Hasser.

Freilich, Kleist war mehr, der ganze Adel seiner Natur kommt noch einmal in seinem letzten und reifsten Drama, dem „Prinzen von Homburg“, zum Vorschein. Das ist das preußische Drama κατ᾽ ἐξοχήν, der Geist, der den preußischen Staat geschaffen, lebt in ihm, in dem großen Kurfürsten vor allem und bezwingt auch den jungen stürmischen Prinzen von Homburg, der mit seinem Degen den Ruhm und die Liebe zu erobern glaubt, aber, weil er nicht gehorchen kann, den grimmen Tod an sich heranzieht. Eine Meister-Analyse dieses Dramas hat Friedrich Hebbel geliefert, und seitdem wir die haben, giebt es keine Kontroverse mehr darüber: „Der Prinz von Homburg“, schreibt Hebbel, „gehört zu den eigentümlichsten Schöpfungen des deutschen Geistes, und zwar deshalb, weil in ihm durch die bloßen Schauer des Todes, durch seinen hereindunkelnden Schatten, erreicht worden ist, was in allen übrigen Tragödien (das Werk ist eine solche) nur durch den Tod selbst erreicht wird: die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden. Auf dies Resultat ist das ganze Drama angelegt, und was Tieck an einem bekannten Orte als den Kern hervorhebt, die Veranschaulichung dessen, was Subordination sei, ist eben nur Mittel zum Zweck. Wenn Tieck noch weiter bemerkt, das Nachtwandeln, womit das Stück beginnt, und die an dies Nachtwandeln geknüpfte Form der endlichen Lösung verleihe demselben zu seinen übrigen Vorzügen noch den Reiz eines lieblichen und anmutigen Märchens, so kann ich auch damit nicht übereinstimmen. Im Gegenteil, dieser Zug ist als störend zu tadeln, und wenn er, wie im „Käthchen von Heilbronn“ tief in den Organismus des Werks verflochten wäre, so würde er ihm den Anspruch auf Klassicität rauben. Denn für den Unfug, den der Mond treibt, muß der Mensch nicht büßen sollen, sonst wäre es am Ende auch tragisch, wenn einer im Traumzustand die Spitze des Daches erkletterte und, dort von der Geliebten erblickt und im ersten Schrecken der Überraschung beim Namen gerufen, zerschmettert zu ihren

Füßen stürzte. Aber man kann die ganze Nachtwandelei zum Glück beseitigen, und das Werk bleibt, was es ist, es steht unerschütterlich auf festen psychologischen Füßen, und die Wucherpflanzen der Romantik haben sich nur als überflüssige Arabesken herumgeschlungen. Das ist freilich nicht so zu verstehen, als ob man die Hälfte vom ersten und vom letzten Akt wegstreichen könnte. Kleist würde nicht sein, was er ist, ein wahrer Dichter, den man, wie jedes ursprüngliche Gottesgewächs, ganz hinnehmen oder ganz wegwerfen muß, wenn eine so barbarische Prozedur möglich wäre. Nein, man wird dem Prinzen sein Kranzwinden und den Handschuh, den er infolgedessen erhascht, schon lassen müssen. Allein es ist nichts davon abhängig gemacht, das Gebäude hat neben dieser künstlichen noch ganz andere und vollkommen feste Stützen." Das Übrige möge man im Hebbel selber nachlesen. Die von vornherein und noch bis auf diesen Tag der Bedeutung des Werkes nicht angemessene nur geringe Wirkung ins Breite erklärt Hebbel daraus, daß das Werden hier nicht in die Handlung, sondern in den Charakter selbst verlegt sei und weiter aus der dem Helden (mit vollem Recht) zugewiesenen Todesfurcht. „Todesfurcht und ein Held! Was zu viel ist, ist zu viel! Es war eine Beleidigung für jeden Fähnrich. Ein Butterbrot verlangen Sie von mir? das geb' ich Ihnen nicht! Aber mein Leben mit Vergnügen." In dem „Prinzen von Homburg" haben wir geradezu das Muster eines patriotischen Dramas, aber es wird allerdings immer schwer sein, das den Leuten in patriotischer Begeisterung klar zu machen. Der arme Kleist vernahm auch nicht einen Ton freudigen Widerhalls über sein Meisterwerk und ging bald nachher in den Tod, das Werk aber wäre fast verloren gegangen.

Ein nicht geringer Teil des Ruhmes Kleists beruht heute auch auf seinen Erzählungen, und mit vollem Recht. Ist Tieck der Begründer der Märchen- und später der der modernen deutschen Novelle geworden, so muß Kleist als der der historischen gelten, die sich der Form nach an die alte italienische zwar anschließt, aber sie doch durch schärfere Charakteristik und eine

größere Fülle bezeichnender Einzelzüge verlebendigt und erweitert. Die äußerste Konzentration bleibt dabei immer Kleists Ideal, aber, anstatt einfach zu erzählen, giebt er lauter bedeutsames Detail, das die höchste Anschaulichkeit aufweist, und behandelt auch die Sprache mit seltener Meisterschaft, so daß diese Erzählungen mehr für das Ohr als für das Auge berechnet erscheinen. Als Kleists Meisterstück hat man immer den „Michael Kolhaas“ angesehen, die Geschichte des brandenburgischen Roßhändlers, der ein ihm widerfahrenes Unrecht bis zur äußersten Konsequenz rächend verfolgt und erst durch Luthers Einschreiten zur Erkenntnis gelangt, daß auch bei ihm summum ius summa iniuria geworden ist. Leider ist der Schluß des ergreifenden Werkes durch falsche Romantik entstellt. In der „Marquise von O.“ griff Kleist eines der bedenklichsten Motive auf, das die deutsche Novellenlitteratur kennt, wußte es aber mit Meisterschaft auszugestalten. „Das Erdbeben von Chili“ versetzt uns in die Region der Klingerschen Romane und giebt ein ergreifendes Gemälde menschlichen Fanatismus; wild und unheimlich ist auch „Die Verlobung in St. Domingo“, die dann Körner in der „Toni“ zu einem Theaterstück mit gutem Ausgang umgestaltete. Schwächer sind die späteren Erzählungen Kleists: „Das Bettelweib von Locarno“, „Der Findling“, „Die heilige Cäcilie“, „Der Zweikampf“ — sie erinnern zum Teil schon an E. T. A. Hoffmann. — Die Gedichte Kleists sind wenig zahlreich: Hübsch ist die Idylle „Der Schrecken im Bade“. Die patriotischen Stücke wurden schon erwähnt; am ergreifendsten wirkt „Das letzte Lied“ („Nach dem Griechischen, aus dem Zeitalter Philipps von Macedonien“, natürlich nur angeblich):

„Und stärker rauscht der Sänger in die Saiten,
Der Töne ganze Macht lockt er hervor.
Er singt die Lust, fürs Vaterland zu streiten,
Und machtlos schlägt sein Ruf an jedes Ohr,
Und wie er flatternd das Panier der Zeiten
Sich näher pflanzen sieht von Thor zu Thor,
Schließt er sein Lied; er wünscht mit ihm zu enden,
Und legt die Leier thränend aus den Händen.“

Es hat lange gedauert, ehe Heinrich von Kleist die ihm gebührende Stellung in der Litteraturgeschichte und, was mehr bedeutet, im Herzen des deutschen Volkes erlangte, fast zwei Menschenalter. Otto Ludwig fand, daß das, was Kleists Erfolg beim großen Publikum verhindere, darin liege, daß er erstens alles auf die Spitze treibe, nicht Maß zu halten verstehe, zweitens, daß er sein Problem mehr mit und für den Verstand einrichte als für die Phantasie und mit Leidenschaft und gemütlich an den Geschichten selbst ohne Teilnahme sei, und drittens, daß in seiner Sprache die Musik des Gedankens sei. Ludwig verstand nun freilich die norddeutschen Menschen nicht und argwöhnte gleich Verstandeskälte, wo sich ein Dichter mit den Problemen seiner Dramen dialektisch abquälte, mochte dies noch so sehr zu eigener Herzensqual geschehen. Kleist ohne dichterische Teilnahme für Penthesilea, für den Prinzen von Homburg! Besser verstand Hebbel Kleist:

„An Kraft sind wenige ihm zu vergleichen,
An unerhörtem Unglück, glaub' ich, keiner",

und ist denn auch sein nächster Verwandter, ihm ebenbürtig, als Tragiker jedenfalls größer, da er zu einheitlicher und positiver Weltanschauung gelangte, als Dichter an und für sich, wenn man immer nur die poetische Höhe der Einzelscene, die Einzelerfindung und Einzelcharakteristik im Auge hat, vielleicht etwas schwächer. Da hat Ludwig recht: Das Tragische bei Kleist ist, daß die Menschen leiden und handeln, sie wissen nicht warum und wozu; bei Hebbel ist die dira necessitas aus dem Weltganzen heraus krystallisiert. Damit hängt es zusammen, daß dieser auch ein viel mehr historischer Geist ist. Kurz kann man sagen: Hebbel ist in der Totalität seiner Stücke, Kleist im Detail stärker, aber im Ganzen stehen sie sich gleich, zwei echt norddeutsche, rein germanische Dichter, die die Welt zu lehren hatten, was ein Drama großen Stils, dem Leben abgewonnen, sei. Nach Shakespeare hat die Welt ihresgleichen nicht gesehen, sie weisen viel weiter in die Zukunft als Lessing und Schiller.

E. T. A. Hoffmann.

Den kleinen Mann mit den dunkeln, ihm bis tief in die Stirn gewachsenen Haaren, den scharfen grauen Augen und der stark hervortretenden, aber feinen gebogenen Nase sind wir gewohnt uns vorzustellen, wie er mit seinem Freunde Ludwig Devrient und andern guten Kumpanen in der Weinstube von Lutter und Wegener, Ecke der Charlotten- und Französischen Straße zu Berlin, sitzt, jetzt stumm die seltsamsten Grimassen schneidend, dann plötzlich sprühend von Geist, Witz, Satire, Tollheit, die ganze Gesellschaft zu ausgelassenster Heiterkeit fortreißend. Die Litteraturhistoriker berichten, er habe durch sein ausschweifendes Leben nicht nur seine Gesundheit zerstört — Hoffmann starb sechsundvierzig Jahre alt an Tabes dorsualis, Rückenmarkschwindsucht—, sondern auch seine Poesie krank gemacht; ich bin aber der Ansicht, daß es seine dichterische Anlage war, die ihn zu dem Leben, das er führte, zwang, und daß eine andere, „gesündere" poetische Entwickelung seiner Natur völlig unmöglich gewesen wäre. Wahrscheinlich sehr gemischter Rasse — der Name seiner Großmutter Vöthöry dürfte auf ungarisches Blut hinweisen — war er dazu noch erblich belastet: „Man sagt, daß der Hysterismus der Mütter sich nicht auf die Söhne vererbe, in ihnen aber eine vorzüglich lebendige, ja, ganz excentrische Phantasie erzeuge, und es ist einer unter uns, an dem sich die Richtigkeit dieses Satzes bewährt hat", konstatiert er von sich selber, und diese excentrische Phantasie, mit der sich eine große Nervenreizbarkeit und die Abhängigkeit von Stimmungen naturgemäß verbanden, war es ohne Zweifel, die seinem Leben und Schaffen den Stempel aufprägte. Was half es, daß er daneben als Erbteil des ostpreußischen Stammes auch einen scharfen Verstand besaß? Was dieser scharfe Verstand auflöste, das war für Hoffmann damit nicht abgethan, sondern wurde in seinen Elementen nun erst recht das Spiel der excentrischen Phantasie des Dichters, und es entstand das Barocke, das wesentlich die Revolution der einzelnen Teile gegen das Ganze und damit die Verblüffung, die lustige Verspottung oder grausame Ver-

höhnung des Verstandes ist. Im übrigen bin ich mit Grisebach, dem letzten Herausgeber der „Werke“ Hoffmanns, der Ansicht, daß man von einem eigentlichen dissoluten Leben bei dem Dichter nicht reden kann. Wohl hat er als junger Mann ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau gehabt und später als Beamter in den damaligen polnischen Provinzen Preußens an der polnischen Wirtschaft teilgenommen, wohl hat er einen guten Tropfen weder als Theaterkapellmeister in Bamberg noch als Kammergerichtsrat in Berlin verschmäht, aber dabei ist er doch ein guter Ehemann und ein fleißiger und tüchtiger Beamter gewesen, und man kann seine Extravaganzen recht wohl als eine Art Flucht vor dem Alleinsein mit seiner Phantasie auffassen. Und es ist auch seine Phantasie, die ihn körperlich so früh zu Grunde gerichtet hat; sie diktierte das Tempo seines Lebens, das rasch oder langsam zu nehmen wohl überhaupt nicht in des Künstlers Macht steht.

Außer als Dichter war Hoffmann bekanntlich auch als Maler und namentlich als Musiker stark begabt, ja, es schien lange genug, als ob er Musiker sei und bleiben werde, bis er dann, über die Mitte der Dreißig hinaus, mit seiner ersten größeren Veröffentlichung sofort Ruf gewann und nun bis an sein Lebensende eine gewaltige Fruchtbarkeit entfaltete. Ein intimes Verhältnis zur Musik hat seine Kunst aber immer behalten — man darf wohl im allgemeinen sagen, sie ist in der Stimmung musikalisch — und in der Gestalt des „verrückten“ Kapellmeisters Johannes Kreisler, von der er nicht loskonnte, hat er, wenn auch nicht gerade ein Selbstporträt geliefert, doch ein gut Teil seines Wesens niedergelegt. Wer auch nur etwas von Hoffmann liest, der empfindet sofort, daß er homo sui generis und als Künstler ein großer Specialist ist, der aus seinem Kreise heraus beurteilt sein will. Das haben unsere Litteraturhistoriker, namentlich die älteren, nicht eingesehen und ihn zum Teil sehr von oben herab behandelt. Klassisch vor allem ist die Beurteilung Hoffmanns durch Gervinus, dem ja alles, was irgendwie problematischen Charakter trägt, allezeit bedenklich

und überbedenklich erscheint: Er meint, daß bei Hoffmann alles in einem ungestalteten Haufen läge, aus dem ein anderer, der das Talent hätte, erst etwas bilden müßte, und beweist dadurch klar, daß ihm die Natur des Barocken nie aufgegangen ist. Als ob ein anderes Talent mit den Hoffmannschen „Elementen“ überhaupt etwas anfangen könnte! Selbstverständlich, es giebt höhere Formen des Humoristischen als das Barocke, ein Welthumorist wie etwa Cervantes ist Hoffmann nicht, aber in seiner Art muß man ihn schon gelten lassen. Den Gipfel der Komik erreicht Gervinus, wenn er schreibt: „Alles, was den Geist natürlich hält, Gespräche über Politik, Staat, selbst Religion haßte er frühe und immer“ — ja freilich, da ist es kein Wunder, daß er nichts Gescheites zustande brachte. Merkwürdigerweise haben den Mann, den die Litteraturhistoriker wegen seiner Spukgeschichten immer so streng beurteilten — daß der alte Goethe seine Wirkung in der Zeit für unheilvoll hielt, ist eine ganz andere Sache — die Dichter immer geliebt. Hebbel spricht es noch als Dreißigjähriger geradezu aus: „Ich liebte Hoffmann, ich liebe ihn noch, und die Lektüre der „Elixiere“ giebt mir die Hoffnung, daß ich ihn ewig werde lieben können ... Ich erinnere mich sehr wohl, daß ich von ihm zuerst auf das Leben als die einzige Quelle echter Poesie hingewiesen wurde ... Alles von Hoffmann ist aus einem unendlich tiefen Gemüt geflossen, alles das, was seine Werke von den höchsten Werken der Kunst unterscheidet, daß z. B. die Ideen, die ihnen zu Grunde liegen, nicht fixe Sonnen, sondern vorüberschießende Kometen sind, daß der Verstand, der dem Einzelnen feste plastische Form giebt, nicht ebenso das Ganze einrahmt, trägt dazu bei, sie noch wärmer zu machen, als Kunstwerk.“ — Neuerdings ist denn nun auch bei den Litteraturhistorikern, dank wohl der zähen Lebenskraft, die Hoffmann beweist, der Umschwung eingetreten: Der eine nennt ihn „vielleicht das größte Erzählertalent“ in der deutschen Litteratur, und der andere thut, als ob er bei uns die „Anschauung“ erst erfunden habe — er lebt aber vor allem, weil, wenn man etwa Edgar Allan Poe ausnimmt,

keiner nach ihm gekommen ist, der die Nachtgeburten ausschweifender, aber eigentlich nicht unnatürlicher Phantasie so fest und sicher, so natürlich ins Leben hineinstellen konnte wie er. Und im Grunde glauben wir ja alle an Gespenster, so oder so. Genauere Kenner seiner Werke wissen dann, daß Hoffmann auch als Persönlichkeit etwas ist.

Über sein Verhältnis zur Romantik braucht hier nicht noch ausführlich geredet zu werden. Ja gewiß, Jean Paul, Tieck, Kleist, Arnim, Chamisso haben ihn beeinflußt, und die Schellingsche Naturphilosophie, insbesondere Schuberths Buch von den „Nachtseiten der Natur" hat auf ihn eingewirkt, aber von eigentlicher Motiventlehnung, wie Scherer meint, kann bei ihm gar keine Rede sein, ob er auch u. a. den Chamissoschen Schlemihl einmal bei sich auftauchen läßt, er war selber reich genug, um im Notfall der gesamten Romantik mit Stoffen unter die Arme zu greifen, und wo er sich mit den andern berührt, kommt es eben daher, daß auch er ein geborener Romantiker und der romantische Stoffkreis ihm wie allen gegeben war. Neu war bei ihm, nicht, daß er Anschauung gab — wer vermißte die beispielsweise bei Arnims „Isabella von Ägypten"? —, aber eine viel intimere Verbindung des Reiches der Wunder, des Zaubers und des Spuks mit der Wirklichkeit, als sie den früheren Romantikern gelungen war, überhaupt eine eigentümliche Energie der Darstellung, die nicht rein aus der Mächtigkeit der Phantasie abzuleiten ist. Die anderen Romantiker träumen ihre Geschichten, sehr deutlich und farbig oft, Hoffmann lebt sie, und daß er seine Gestalten bald unter die Beleuchtung seines scharfen Verstandes stellt, bald seinen barocken Humor mit ihnen sein Spiel treiben läßt, stört keineswegs die Wirkung, sondern verstärkt sie noch, da wir darin immer nur neue Versuche erblicken, sich ihrer zu erwehren. Nicht im buchstäblichen Sinne, aber in einem höheren hat Hoffmann allerdings an seine „Gespenster" geglaubt, er hat allerdings unbekannte geistige Mächte angenommen, die den Menschen, sein Verderben erlauernd, umfangen oder in seiner Seele selbst zu Hause sind. Darum braucht man

noch nicht von einer eigenartigen persönlichen Weltanschauung Hoffmanns zu reden, mehr oder minder glaubt die ganze Romantik wie er, und auch wir haben ja wohl noch Stunden, wo uns die „Naturgesetze" einigermaßen problematisch vorkommen. Was Hoffmann auszeichnet, ist, daß er etwas Unheimliches und Grauenhaftes gerade in der Welt des Philisteriums empfindet, daß der von den anderen Romantikern gemachte Unterschied des Reiches der Wunder und des Reiches der Trivialität bei ihm wegfällt, das eine bei ihm ohne feste Grenze in das andere übergeht, ja, das Reich der Trivialität bei ihm als das eigentliche Reich der Wunder erscheint. So zog er nach einer bestimmten Richtung hin die letzte Konsequenz der Romantik und erreichte ihre stärksten und volkstümlichsten Wirkungen. Daß aber auch wir uns ihnen noch nicht entziehen können, erklärt sich daraus, daß die Welt des Philisteriums in der That etwas Groteskes, ja, Unheimliches hat, sobald man sie vom Standpunkt höherer menschlicher Entwickelung betrachtet. Das sind die schlimmsten Gespenster, die menschliches Fleisch und Blut haben und auf zwei Beinen unter uns herumlaufen, ohne daß wir eine Beziehung zur Menschheit bei ihnen zu entdecken vermöchten.

Als Schriftsteller trat Hoffmann gleich fertig auf, eine Entwickelung fehlt bei ihm, und das ist bei seiner Begabung auch nur natürlich, da excentrische Phantasie und völlige Abhängigkeit von Stimmungen ästhetisches Ringen um die Form wohl unmöglich machen, wenn auch noch keineswegs aesthetische Einsicht. Er selbst behauptet, seine Erzählungen mit der größten Besonnenheit niedergeschrieben zu haben, und das ist schwerlich zu bezweifeln: Der scharfe Verstand übernahm zuletzt die verdienstliche Aufgabe eines Regulators, ohne im übrigen den Gesamtcharakter der Produktion noch irgendwie bestimmen zu können. Aber ihm verdanken wir sicherlich die Bestimmtheit des realistischen Details und den klaren, gewandten Stil, der nach dem Gesetz des Kontrastes die Wirkung der an sich seltsamen, unruhigen und bunten Geschichte nur erhöht. Mit den „Fantasiestücken in Callots Manier" begann Hoffmann —

Jean Paul leitete sie ein und meinte rühmend: „Der Umriß ist scharf, die Farben sind warm und das Ganze voll Seele und Freiheit“. Das kann man in der That, wenn man nur die positive Seite hervorheben will, von fast allen Werken des Dichters sagen; die negative besteht dann in der „Kometenhaftigkeit“ seiner (künstlerischen) Ideen, in seiner Beschränkung auf das Rein-Erzählerische, unter der namentlich die Charakteristik leidet, zuletzt natürlich in dem Mangel eines wirklich hohen Humors. Aber, wie gesagt, als Specialist auf dem Gebiete der barocken Novelle hat Hoffmann nicht seinesgleichen, und gleich die „Phantasiestücke“ bringen Vortreffliches. Noch sind des Dichters Interessen hier wesentlich musikalische, und die „Kreisleriana“, Aufsätze und Gedanken über Musik, nehmen in den beiden Bänden einen beträchtlichen Teil des Raumes ein, wie auch die Erzählungen „Ritter Gluck“ und „Don Juan“ selbstverständlich musikalische Novellen sind. Schon sie zeigen jedoch auch Hoffmanns große Fähigkeit, unheimliche Dinge in seltener Lebenswahrheit hinzustellen: Dieser Ritter Gluck, der 1809, 22 Jahre nach seinem Tode, zu Berlin die Verkommenheit der Musik konstatiert, diese Donna Anna, die ihr Verhältnis zu Don Juan in der Oper völlig anders auffaßt, als gewöhnlich geschieht, und an der Verkörperung der Rolle stirbt, sind gewaltig packende Gestalten. Im „Hund Berganza“ erweist Hoffmann zuerst sein großes Talent für die Gesellschaftssatire, im „Magnetiseur“ giebt er die erste unheimliche Familiengeschichte; ganz auf seinem eigensten Gebiete aber ist er vor allem in dem „Goldenen Topf“, in dem das Märchen wundervoll aus dem treugezeichneten Dresdener Philisterium herauswächst und die barocken Einfälle in einer Fülle zuströmen, die wahrhaft überraschen muß. In den „Abenteuern einer Sylvesternacht“, der Erzählung, in der auch Peter Schlemihl auftritt, haben wir dann die erste Teufelsgeschichte Hoffmanns — sein Teufel ist übrigens kaum je der dumme Teufel, auch nicht mephistophelischer Natur, sondern in der Regel das verkörperte Grauen, das seine „Krallen“ nach der menschlichen Seele ausstreckt.

Das hat vielleicht in unserer Litteratur nie einen stärkeren Ausdruck gefunden als in Hoffmanns erstem Roman, der „Elixiere des Teufels“, in der das Doppelgängermotiv mit höchster Virtuosität, mehr, mit wirklich beklemmender Phantasiegewalt durchgeführt ist. Die „Elixire“, schreibt Hebbel „sind und bleiben ein höchst bedeutendes Buch, so voll warmen, glühenden Lebens, so wunderbar angelegt und mit solcher Konsequenz durchgeführt, daß, wenn es noch keine Gattung giebt, der Darstellungen dieser Art angehören, das Buch eine eigene Gattung bilden wird.“ Es ist wirklich Hoffmanns beste größere Komposition und von geradezu entsetzlicher Eindringlichkeit der Gesamtstimmung, so daß Leute wie Julian Schmidt, die, nachdem sie den „ersten Anlauf“ überstanden, einen „unaussprechlich komischen Eindruck“ von dem Werke hatten, um ihre poetische Aufnahmefähigkeit sicherlich nicht zu beneiden sind. Jawohl, man kann das „tolle Zeug“ zornig in die Ecke werfen, aber, um kühl und ruhig dabei zu bleiben, ja, gar darüber zu lachen, muß man doch schon ein spießbürgerlicher, fischblütiger Geselle sein. Noch höher will Hoffmann das Grausen in der ersten Erzählung der „Nachtstücke“, dem „Sandmann“ steigern, aber hier, wo sich der Student Nathanael in eine Automate verliebt und darüber wahnsinnig wird, kommt die gesunde Phantasie doch nicht recht mehr mit, obwohl ein unheimlicher Eindruck immerhin erzielt wird. Hoffmanns Vielseitigkeit tritt im übrigen auch aus den beiden Teilen der „Nachtstücke“ glänzend hervor: In „Ignaz Denner“ giebt er eine im Kolorit sehr echte deutsche Räubergeschichte, mit etwas italienischem Teufelsspuk vermischt, im „Sanktus“ nähert er sich mit einem maurischen Stoffe der Heiligenromantik, im „öden Haus“ und im „Majorat“, der besten all dieser Erzählungen, giebt er unheimliche Familiengeschichten im engen Anschluß an die Gegenwart und Wirklichkeit. — Einzeln erschienen darauf die „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors“, einer der besten Beiträge zur Naturgeschichte des Komödianten, die wir Deutschen besitzen, und darauf das Märchen „Klein Zaches, genannt Zinnober“, eine Erweiterung

des Däumlingsmotives und vielleicht das barockste Werk Hoffmanns.

Die reifsten Erzählungen des Dichters befinden sich in den vier Teilen der „Serapionsbrüder", einer Sammlung, die nach dem Muster von Tiecks „Phantasus" durch oft sehr bedeutende Rahmengespräche zusammengehalten ist. Hier treten nun auch zu den Spukgeschichten ernste und heitere anderer Art und thun dar, daß Hoffmann das gesamte Gebiet der Novellistik seiner Zeit nicht bloß beherrschte, sondern in vielem sogar die Priorität in Anspruch nehmen darf. Die erste Geschichte „Rat Krespel" mit dem übrigens sehr gelungenen Titelhelden, der an der Grenze der Verrücktheit nur hinstreicht, ist im Ganzen in der alten Art, aber schon die zweite, „Die Fermate" zeigt den Dichter von ganz anderer Seite: Wir haben kaum ein reizenderes Bild in Deutschland reisenden italienischen Virtuosentums wie dieses. „Der Dichter und der Komponist" ist keine Erzählung, sondern ein ästhetisches Gespräch, und zwar eines, in dem ein gut Teil des späteren Richard Wagnerschen Theorienbaus steckt. Eine köstliche Verwicklungsgeschichte aus dem Berlin der (Hoffmannschen) Gegenwart ist das „Fragment aus dem Leben dreier Freunde" während der „Artushof" eine Malernovelle, „Nußknacker und Mausekönig" ein echt Hoffmannsches barockes Märchen ist. Doch es ist in der That unmöglich, alle Stücke der reichen Sammlung aufzuführen, es seien nur noch die berühmtesten „Der Kampf der Sänger", die Geschichte des Sängerkriegs auf der Wartburg, die für Wagners „Tannhäuser" nicht ohne Bedeutung ist, „Doge und Dogaresse", eine schlichte Erzählung der Geschichte des Marino Falieri, die Otto Ludwigs Aufmerksamkeit auf den Stoff gelenkt haben dürfte, „Meister Martin der Küfer und seine Gesellen", die allbekannte vortreffliche Erzählung aus Alt-Nürnberg, „Das Fräulein von Scuderi," bekanntlich aus der Zeit Ludwigs XIV. und eine der genialsten Erfindungen Hoffmanns, endlich die vortreffliche italienische Künstlergeschichte „Signor Formica" (mit Salvator Rosa als Helden) und der entsetzliche „Vampyr" erwähnt. Schon die

reiche Stoffwelt, dann aber auch das meist vortreffliche Kolorit der einzelnen Erzählungen und die echt erzählerische Art des Vortrags machen die „Serapionsbrüder“ zu einer der vorzüglichsten deutschen Novellensammlungen und ihren Verfasser zu einem der wichtigsten Mitbegründer der deutschen Novelle. Auch Hoffmanns Persönlichkeit tritt aus den „Serapionsbrüdern“ respekteinflößend hervor; man sieht, daß er denn doch die meisten Probleme des Menschenlebens sehr ernsthaft anpackte und an ästhetischer Durchbildung wenigen seiner Zeitgenossen nachstand.

Rasch nach den Serapionsbrüdern erschien der „Kater Murr“, den Hoffmann selbst für sein Hauptwerk hielt. Bekanntlich ist die amüsante, wenn auch nicht gerade bedeutende Katergeschichte mit angeblichen Makulaturblättern, die eine fragmentarische Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler enthalten sollen, durchflochten; diese fragmentarische Biographie aber ist ein Roman, der an einem kleinen Hofe spielt und im Ganzen an Jean Paul erinnert, obschon Hoffmann die Unarten seines Meisters nicht nachahmt. Gerade dieser Roman ist nicht abgeschlossen, aber ungefähr weiß man doch, wo es hinaus soll. Man kann zugeben, daß Hoffmanns Charakteristik wie auch sein Stil in diesem Werke auf der Höhe steht, die unmittelbare Gewalt der „Elixiere“ hat er jedoch nicht wieder erreicht. Vorzüglich ist zum Teil das Bild des kleinen „depossedierten“ Hofes geraten, und hier hat Hoffmann später sehr viel Nachfolge gehabt. — Die letzten seiner bei Lebzeiten veröffentlichten Werke, „Prinzessin Brambilla“ und „Meister Floh“ sind etwas künstlich, enthalten aber doch viele gelungene Einzelheiten. Unter seinen hinterlassenen Erzählungen sind noch manche Prachtstücke, so der unheimliche, das Geschlechtsleben berührende „Elementargeist“, die an Schillers Drama sich anschließenden „Räuber“, die Hofgeschichte „Der Doppelgänger“, vor allem der treffliche „Meister Johannes Wacht“, ein Seitenstück zum „Meister Martin“, und die realistische Skizze „Des Vetters Eckfenster“, die uns in kleinem Ausschnitt das ganze Leben Berlins um

1820 heraufzaubert und außerdem über Hoffmanns Konzeption lehrreichen Aufschluß giebt. Manches von diesen Werken ist auf dem Krankenlager entstanden, auch die Krankheit mit ihren schrecklichen Schmerzen vermochte den Geist Hoffmanns nicht zu zwingen.

Er ist von dem allerstärksten Einflusse, und nicht bloß auf die deutsche Litteratur gewesen. Tiecks spätere Novellen zeigen manche Einwirkungen Hoffmanns, Heine ahmt oftmals seinen Humor und seine Manier nach, wie es denn schon Hoffmann vortrefflich versteht, dem entzückten oder gerührten Leser zum Schluß kaltes Wasser über den Kopf zu gießen, Otto Ludwig hat nicht bloß seine ersten Erzählungen in Hoffmanns Stil gehalten und Dramenstoffe von ihm übernommen, sondern verdankt ihm auch ein gut Teil seiner ästhetischen Anschauungen — auch Hoffmann war ein unbedingter Shakespeare-Verehrer — und dasselbe oder doch ähnliches gilt von Richard Wagner. In Frankreich, wo Hoffmann schon 1823, von Loeve-Weimars, übersetzt und als Callot-Hoffmann berühmt wurde, hat er die extreme Romantik, die Schauerromantik und die litterature de boue et de sang, sogar hauptsächlich auf dem Gewissen, ebenso hat Poe, der ihm dann vielfach ebenbürtig wurde, natürlich von ihm gelernt, und bis in unsere Tage begegnen wir in fast allen Litteraturen gelegentlich Werken, bei denen das Vorbild E. T. A. Hoffmanns nicht zu verkennen ist.

Das Haus Brentano.

Die Tochter von Wielands Jugendfreundin Sophie Gutermann, Maximiliane Laroche, vermählte Brentano, aus Goethes Liebesleben bekannt, gebar im Jahre 1778 ihren Sohn Clemens und 1785 ihre Tochter Elisabeth, gewöhnlich Bettina genannt. Bettina trat als junges Mädchen zu Goethe in schwärmerische Beziehungen, heiratete aber im Jahre 1811 den romantischen Dichter Ludwig Achim von Arnim. Ihre Tochter Gisela von

Arnim, die auch dichterisch thätig war, ward die Frau Hermann Grimms, des Sohnes von Wilhelm Grimm, und so haben wir in dem Hause Brentano etwas wie eine litterarische Dynastie, die über hundert Jahre von nicht geringem Einfluß im geistigen Leben Deutschlands und namentlich mit dem Goethekult eng verbunden war. Daher der unbegrenzte Respekt der Goethe-Philologie vor dieser Dynastie, der der Wahrheit nicht sonderlich zuträglich war.

Das Geschwisterpaar Clemens und Bettina Brentano vertritt in unserer Litteratur die Vollblutromantik, wenn man den Begriff Romantik im landläufigen Sinne nimmt, nicht die nationale Renaissance, sondern das excentrische Produkt der Überkultur darunter versteht, das Germanisches und Romanisches stillos vermischt und mit der Sehnsucht nach Natur und Ursprünglichkeit den Kultus der genialen Persönlichkeit, „die Eitelkeit mitten hineinstellend“, zwanglos verbindet. Es entsteht bei dieser Mischung und Verbindung etwas, von dem man nicht sagen kann, ob es Wahrheit oder Lüge ist, und in eben dem Falle befindet man sich stets diesem romantischen Geschwisterpaar gegenüber, ihren Persönlichkeiten wie ihrem Schaffen. Doch ist das Gemisch aus Wahrheit und Lüge — dieser Ausdruck trifft aber nicht ganz — wieder Natur, volle, starke Natur sogar, und da läßt man denn nun freilich die Moral hübsch zu Hause. Viel erklärt natürlich die Blutmischung: Italien und Deutschland, Romanentum und Germanentum, Katholicismus und Protestantismus waren in den Brentanos eine nicht eben gewöhnliche Verbindung eingegangen. Am Ende kam aber auch noch ein Tropfen jüdischen Bluts (vielleicht durch den Großvater Frank-Laroche?) hinzu, wenigstens habe ich immer wieder die bestimmte Empfindung davon, und namentlich Bettinas Vorkampf für das Judentum spricht auch etwas dafür. Doch sei dem, wie ihm wolle, jedenfalls sind die beiden Brentanos sehr eigentümliche und hochbegabte Erscheinungen, und wir haben gewiß keine Ursache, sie aus unserer Litteratur hinweg zu wünschen.

Clemens hätte sogar, wenn er sich etwas mehr hätte zu-

sammennehmen können, oder sagen wir, wenn das deutsche Blut etwas stärker in ihm gewesen wäre, vielleicht die Stellung in der deutschen Dichtung erlangt, die jetzt Heinrich Heine einnimmt. Es dürfte nicht allzuschwer sein, alle Elemente der Heinischen Poesie und die Ansätze ihrer Formen noch dazu bei Clemens Brentano ganz deutlich und unzweifelhaft nachzuweisen. Ich werde ja später auf die Frage der Heinischen Originalität zurückkommen müssen: Soviel sei gleich gesagt, daß ich die Anschauung, als ob Heine nur der geschickte Bearbeiter von andern entlehnter Motive und Töne gewesen sei, nicht teile. Aber Brentanos ursprüngliches Talent schätze ich so hoch und höher als das Heines, und so fahrig und windbeutelig auch seine Persönlichkeit war, er hat sich doch einige Male zu großen Arbeiten konzentrieren können, was Heine bekanntlich nicht fertig brachte. Unter Clemens Brentanos Gedichten sind nur wenige vollendete: die bekannten „Nach Sevilla“, „Wenn die Sonne weggegangen“, „Der Spinnerin Lied“ („Es sang vor langen Jahren wohl auch die Nachtigall“), das „Abendständchen“ („Hör', es klagt die Flöte wieder, und die kühlen Brunnen rauschen“) gehören dazu und halten den Vergleich mit dem Allerbesten aus, was wir von deutscher Lyrik besitzen — aber in fast allen steckt eine Fülle anschaulicher Poesie, und man kann oft durch Streichen einzelner Strophen die Konzentrierung zu wirklichen Gedichten vornehmen, wie andererseits auch einzelne herausgenommene Strophen solche ergeben. Diesem reichen Geiste fehlt eben nur die strenge ästhetische Zucht. Dem Volkslied ist er oft so nahe wie kein anderer, wie er denn auch Erfindungen hat, die ganz wie echte Balladenstoffe aussehen, man braucht ja nur an seine „Lore Lay“ zu erinnern, in der die Heinische wirklich enthalten ist. Auch bei seiner geistlichen wie patriotischen Lyrik nimmt er sich nicht zusammen, hier und da aber trifft er es dennoch, wie in dem schönen Gedicht auf Theodor Körner („Ich weiß es wohl, du hast um mich geweint“). Überhaupt im Einzelnen unglaublich viel Geniales, aber wie Edelsteine, mit denen ein Kind spielt.

Von den größeren Werken Brentanos ist „Godwi oder das Bild der Mutter", ein „verwilderter Roman", der u. a. das Leidenschaftsverhältnis des Dichters zu der Dichterin Sophie Mereau, der Frau eines Jenenser Professors, dann Brentanos Gattin, spiegelt, nicht in seine „Gesammelten Schriften" aufgenommen worden — er ist in der That bedenklich und überbedenklich. Die ersten dramatischen Arbeiten Brentanos, das Singspiel „Die lustigen Musikanten" und das Lustspiel „Ponce de Leon", jenes im Stile Gozzis, mit den italienischen Komödienfiguren, dieses halb Calderon, halb Shakespeare, sind zwar nicht unpoetisch, aber sehr nebulos, ohne unmittelbares frisches Leben. „Ponce de Leon" soll nach den Litteraturhistorikern geschrieben sein, um den Reichtum der deutschen Sprache an Wortspielen zu zeigen, aber es kommt nur zu spitzfindigen Silbenstechereien, vor denen der Genius Johann Fischarts das Antlitz verhüllen würde. Der Held Ponce ist wohl der früheste Typus des Blasierten in unserer Litteratur, und wenn man unsere symbolistischen Jünglinge ansieht, so kommt er einem wieder ganz zeitgemäß vor. Eine wirklich bedeutende Dichtung ist dann das vielleicht von Kleists „Penthesilea" etwas beeinflußte Drama „Die Gründung Prags", das sich im Stoff ungefähr mit Grillparzers „Libussa" deckt und nach der Seite der Intention, der Stimmung und der Treue der Zeitatmosphäre weit über dieses Werk hinaus geht. Die guten Leute, die von Brentanos „weitschweifiger und ungenießbarer Tragödie" reden, haben sie ganz sicher nicht ordentlich gelesen; es ist allerdings nicht leicht, sich in das vielfach dunkle Werk ganz hinein zu finden, aber möglich ist es, und dann erkennt man eine gewaltige, wenn auch nicht gerade dramatische Anlage und eine Schönheit und Eigenart der Durchführung, die wahrhaft erstaunlich ist. Ein bißchen davon hat sogar Julian Schmidt gemerkt, der von einer ans Wunderbare grenzenden Divination Brentanos in Bezug auf das Mythologische redet, dann aber wie gewöhnlich seinen moralischen Klepper besteigt und einige burleske und cynische Stellen, die stofflich notwendig sind, Brentano als ästhetische

und ethische Frechheit in die Schuhe schiebt. Man muß im Gegenteil bewundern, wie sehr sich Brentano hier zusammen genommen hat, u. a. auch bei der Einführung des christlichen Elements, und so hat er denn auch wirklich eins unserer besten mythologischen, genauer: Kulturgründungs-Dramen (Werners unvollendetes „Kreuz an der Ostsee“, der Plan des von E. T. A. Hoffmann mitgeteilten zweiten Teils vor allem, und Hebbels unvollendeter „Moloch“ wären etwa zum Vergleich heranzuziehen) zustande gebracht, das unbedingt einen kleinen Teil der unermeßlichen Mühe, die man auf die Deutung des zweiten Teiles von Goethes „Faust“ verwandt hat, für sich beanspruchen dürfte. Hier ist ein „Gemälde der Vorzeit“ äußerst farbig, plastisch — unter dem notwendigen Nebelschleier selbstverständlich — gegeben, und es fehlt auch nicht an tieferen, ergreifenden menschlichen Konflikten. Wenigstens möge man Brentanos Werk mit dem Grillparzers einmal ehrlich vergleichen. — Als Hauptwerk des Dichters erklärt man vielfach seine unvollendeten „Romanzen vom Rosenkranz“, romantisches Epos und Faustiade zugleich, und jedenfalls ist es sein charakteristischestes Werk. Seine katholische Glaubensglut, die hier wirklich an die Gegenreformationsdichtung, im besonderen an die Spanier erinnert und poetisch vollwertigen Ausdruck findet, und seine moderne Ironie, die zwar den Stoff nicht gerade verdirbt, aber sich in Spott und Karikatur nicht leicht genug thun kann, bilden die beiden Elemente des Werkes, das, außerordentlich sorgfältig gearbeitet, in der That ein gut Teil späterer Poesie, namentlich auch wieder viel Heinisches vorwegnimmt. Es ist in trochäischen Versen geschrieben, bald in Assonanzen, die im Klange sehr fein abgewogen sind (ganze Gesänge hindurch a und ü, a und o, a und u, e und i, a und i u. s. w.), bald in vollen Reimen, und entwickelt einen Glanz und eine Pracht, der Heine nicht häufig und die späteren katholischen Epiker, die in diesem Werk ihr Muster zu sehen haben, nie nachgekommen sind.

Bekannt geblieben sind von Brentano nur einzelne kleinere Sachen, besonders die „Geschichte vom braven Kasperl und dem

schönen Annerl", die als eine der schönsten deutschen volkstümlichen Geschichten gilt und wirklich durch ihre geheimnisvolle Nachtstimmung und die große Kunst, mit der sie entwickelt ist, einen hohen Rang einnimmt. In der Betonung des Motivs der „Ehre" geht Brentano eine Linie, aber auch nur eine Linie zu weit. Als humoristische Leistung ist die lustige Erzählung „Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter" nicht hoch genug zu schätzen; hier war der „Windbeutel" Clemens recht an seinem Platze. Nicht weit gediehen ist „Aus der Chronika eines fahrenden Schülers", das poetisch reinste, was Brentano überhaupt geschaffen, und, so weit ich sehe, auch der erste gelungene Versuch, in altertümlichem Stil zu erzählen. Eine etwas zwiespältige Empfindung erweckt das Märchen „Gockel, Hinkel und Gackeleia" — wie Vilmar von der tiefen Innigkeit und Einfalt dieses Werkes reden konnte, begreift sich nicht mehr recht, ebenso wenig aber ist Julian Schmidts unbedingte Verurteilung angebracht: Wir haben es hier zwar nicht mit einem wirklich naiven Kindermärchen, obschon zahlreiche Züge eines solchen vorhanden sind, aber immerhin mit einem geistreichen und amüsanten Werke zu thun. Im Stil und durch seine zahlreichen Anspielungen erinnert auch dieses Werk an Heine und die Jungdeutschen. — Im Ganzen fehlt Brentanos Poesie die innere Notwendigkeit, so sehr man sie als Kunst, Können oft bewundern muß, und das hängt natürlich mit des Dichters unstätem Wesen und Leben zusammen. Hatte man schon von ihm in jungen Jahren gesagt, er sei der einzige Romantiker, der mit Bestimmtheit zu wissen scheine, daß er nichts wolle, so erklärte noch sein alter Freund Görres, als er (Brentano) schon längst wieder entschieden katholisch geworden war und die Episode mit der stigmatisierten Nonne Katharina Emmerich bereits hinter sich hatte: „Ich glaube, es quält Brentano am meisten, daß es Augenblicke giebt, in welchem er selbst nicht weiß, was wahr in seiner Gesinnung ist, und um was es ihm wirklich zu thun ist." Vielleicht erweist keiner unserer Dichter deutlicher als er, daß die Poesie an und für

sich, ohne den festen Untergrund in Persönlichkeit, Charakter und Leben des Dichters, nie festen Halt verleiht, sondern in etwas wie Lüge umschlägt und den Dichter unglücklich macht. Das ist Brentano nach verstürmter Jugend gewesen und in Blasiertheit und Weltschmerz verfallen, bis er sich dann zur Kirche zurück rettete.

Da ist nun freilich Ludwig Achim von Arnim, der märkische Edelmann und überzeugte Protestant, ein anderer Mann, vornehm und fest, allen, die ihn kennen lernten, ein Gegenstand der Verehrung. Aber merkwürdig, auch er wird kein voller Dichter, auch seiner Poesie fehlt die innere Notwendigkeit, allerdings aus einem anderen Grunde: Während Brentano Charakter und Leben gewissermaßen durch die Poesie, durch falsche Genialität auflöst, gehen bei Arnim Leben und Dichtung gleichsam fremd neben einander her, sind verschiedene Welten, zwischen denen gar keine Beziehung stattfindet. Hier das bodenständige, von der Sorge nicht verschonte tüchtige Leben des märkischen Gutsbesitzers und Patrioten, dort das reine Phantasieleben, reich, weit, fruchtbar, aber im Ganzen in der Luft schwebend, wenn auch hier und da natürlich die Persönlichkeit des Dichters und die Gegenwart, in der er lebte, sich in ihm, nun sagen wir, als Gäste einfanden. Man hat das merkwürdige Schauspiel auf die falsche romantische Doktrin, in der Arnim befangen war, zurückführen wollen, aber wann hätte je eine Doktrin einen wahrhaft großen Dichter an der Offenbarung seiner Welt gehindert? Heine hat dann der Poesie Arnims einfach das Leben abgesprochen: „In allem, was er schrieb, herrscht eine schattenhafte Bewegung, die Figuren tummeln sich hastig, sie bewegen die Lippen, als wenn sie sprächen, aber man sieht nur die Worte, man hört sie nicht. Die Figuren springen, ringen, stellen sich auf den Kopf, nahen sich uns heimlich und flüstern uns leise ins Ohr: Wir sind tot. Solches Schauspiel würde allzu grauenhaft und peinigend sein, wäre nicht die Arnimsche Grazie, die über jede dieser Dichtungen verbreitet ist, wie das Lächeln eines Kindes, aber eines toten Kindes.“ Das

ist geistreich, aber doch nur halb wahr; poetisches Leben erzeugen kann Arnim schon, aber seine Phantasie gestaltet nicht mit Notwendigkeit, sondern mit Willkür, sie ist überall und darum nirgends recht zu Hause. Brandes redet von Arnims kurzatmigem plastischen Talent, aber so kurzatmig ist es nicht, es hält beispielsweise in den „Kronenwächtern“ lange genug aus, aber wiederum fehlt auch hier das, was ich poetische Sachlichkeit nennen möchte, der Dichter giebt nie bloß das Notwendige und mit Notwendigkeit, seine Poesie erwächst nicht aus seinem Leben. Große Talente, aber ungebundene Talente, weder Fixsterne, noch Planeten, sondern Kometen, das gilt von Arnim wie von Brentano. Wie Brentano hat auch Arnim eine große lyrische Begabung, Talent für metaphysische Lyrik, aber er hat sich noch weniger zu konzentrieren vermocht. Zwar verfällt er nicht in Brentanos Breite, aber fast alle seine Gedichte haben etwas Schlackenhaftes, man wünschte sie, die vielfach außerordentlich tief sind, noch einmal umgegossen. Ebenso liegen in den Dramen des Dichters die genialsten Einzelheiten inmitten wüster Schlackenfelder. Er ist als Dramatiker sehr fleißig gewesen, aber das Geheimnis dramatischer Form ist ihm nie aufgegangen, überall herrscht äußerste Willkür, als ob der Dichter sich zum Schreiben hingesetzt und dann den flüchtigsten Einfällen Gewalt über sich gegeben hätte. Da ist sein Jugendwerk „Halle und Jerusalem“, das den alten Stoff von „Cardenio und Celinde“ in das modern studentische Treiben Halles hineinverlegt und dann noch ein Büßerdrama mit den Personen der von Bonaparte in St. Jean d'Acre belagerten Engländer anfügt — alles wüst und zwecklos, obschon die Schilderung des Studentenlebens an den Realismus Lenzens erinnert und in Cardenio hier und da echte Leidenschaft losbricht. Arnims „Puppenspiel“ und „Auerhahn“ hat Hebbel als tiefe, eigentümliche Schöpfungen gerühmt, aber das geht denn doch wohl auch nur auf die originelle Phantasie. Es mögen hier von Arnims Stücken noch „Der echte und der falsche Waldemar“, „Die Gleichen“ und „Die Päpstin Johanna“ genannt sein — diese letztere ist ein

großangelegtes Mysterium, aber doch wesentlich in der Intention stecken geblieben, wie es denn auch die Form der Erzählung mit eingeschobenen dramatischen Scenen hat. Möglich, daß noch einmal ein wirklicher Dramatiker das von Arnim verstreute Phantasiegold ausmünzt.

Seine Hauptthätigkeit gehörte doch dem Roman und der Novelle, und da hat er auch sein Bleibendes geschaffen. Sein erster Hauptroman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores", „eine wahre Geschichte zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein", der Art nach an Jean Paul anzuschließen, enthält unbedingt alle Elemente eines modernen Romans, aber leider in äußerster Verwirrung und mit allerlei Spuk durchsetzt. Das Hauptmotiv hat, nebenbei bemerkt, Marie von Ebner-Eschenbach in ihrer Erzählung „Unsühnbar" wieder aufgenommen. Auf die jüngeren Zeitgenossen war das Werk, in dem Arnims sittliche Gesinnung kräftig zum Ausdruck kam, von starker Wirkung; Eichendorffs gesamte erzählende Poesie beispielsweise ist ziemlich ganz darauf zurückzuführen. — Höhere Bedeutung als die „Gräfin Dolores" können die unvollendeten „Kronenwächter" beanspruchen, die mit Walter Scotts ersten historischen Romanen ziemlich gleichzeitig entstanden und ihnen an historischem Sinn und realistischer Schilderungskraft sicher nicht nachstanden, ja, sie an Größe der Intention und Poesie im Einzelnen sicher übertrafen. Aber durch ihre größere Sachlichkeit, den engeren Anschluß an die Geschichte, ihren Erdgeruch, ihre lebendigere Erzählweise übertrafen die schottischen Romane die poetischeren der deutschen Romantiker, und das waren eben die Eigenschaften, die ihnen die kräftigere Wirkung und die längere Lebensdauer verliehen. Hätte Arnim auf seine an und für sich großartige Erfindung von den Kronenwächtern, den noch fortlebenden Hohenstaufen, verzichten können und sein Gemälde des Reformationszeitalters, das ja in mancher Beziehung vortrefflich ist, im Anschluß an eine reale historische Bewegung und ein übersehbares Einzelleben gegeben, so würde sein Roman heute noch in jedem deutschen Bücherschranke stehen und ein dauerndes Besitztum der

Nation sein. Aber das vermochte er eben nicht. — So ist, wie bei Brentano, sein Bestes unter seinen kleineren Erzählungen, die in verschiedenen Sammlungen, „Wintergarten“, „Landhausleben“ u. s. w. erschienen. Als kleiner Roman darf noch „Isabella von Ägypten, Kaiser Karls V. erste Jugendliebe“ gelten, die Heinrich Heine den Franzosen als Musterstück deutscher stimmungsvoller Phantastik anpries — mit vollem Recht: Die Erzählung ist unvergleichlich, den besten Hoffmanns ebenbürtig, aber von ganz anderem Geist erfüllt, nicht dämonisch-barock, sondern historisch-phantastisch. Lobenswerte kleinere Geschichten sind „Die drei liebreichen Schwestern und der glückliche Färber“, „Die Verkleidungen des französischen Hofmeisters und seines deutschen Zöglings“, „Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott“, vor allem „Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau“, und diese werden denn auch noch immer gelesen. Als realistischer Nachschöpfer historischer Milieus, also als Begründer der historischen Novelle steht Arnim mit voran, und hier finden wir zuletzt seine besondere Bedeutung. Daß auch bei „Des Knaben Wunderhorn“ das Hauptverdienst ihm gehört, haben wir bereits gesagt.

Bettina trat mit ihrem ersten Werk, „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“, bekanntlich erst 1835 hervor, und es stände nichts im Wege, sie und ihr Schaffen dem jungen Deutschland hinzuzurechnen. Doch ist meiner Auffassung nach das junge Deutschland poetisch überhaupt nur ein schwächlicher Nachtrieb der ungesunden Romantik, und so mag denn die Schwester Clemens Brentanos und Gattin Achim von Arnims lieber in der Region verbleiben, aus der sie erwachsen, und das ist unzweifelhaft die alte Romantik. Clemens hat seine Schwester das „großartigste, reichstbegabteste, einfachste, krauseste Geschöpf“ genannt — ja gewiß, man muß bei dieser Natur Superlative brauchen, aber weniger wäre mehr. Das steht zunächst einmal fest, daß auch sie wie Clemens ein „Produkt der Wahrheit und der Lüge“ ist, Mißwollende haben sie sogar zur reinen Lügnerin stempeln wollen (Varnhagen: „Das Lügen macht nicht den Lügner, sondern die Frechheit und Schamlosigkeit darin, und Bettina, die reizende, tiefsinnige, geist-

spielende Bettina ist frech und schamlos im Lügen"), während die ihr Gewogenen sie als ein im Guten und Bösen das Phantasieleben des Kindes führendes Wesen hinstellen. Weder das eine, noch das andere ist ganz richtig, man kann bei Bettina zwischen Wahrheit und Lüge nicht rein scheiden, braucht aber keineswegs Selbsterkenntnis und Verantwortlichkeit ganz aus dem Spiel zu lassen, wie sie denn wohl selbst den mit ihr verkehrenden Leuten sagte: „Sie müsse mir nicht alles glaube, ich bin so verloge." Eine großangelegte, ursprüngliche Natur bleibt sie trotz Eitelkeit und Komödianterei doch, und da sie in ihren Briefwechseln die Form fand, in der sich die romantische Selbstbespiegelung und interessante Drapierung am ersten ertragen läßt, so stellen ihre Werke noch heute eine keineswegs verschüttete Welt dar; denn von den guten Gaben der romantischen Genies hatte sich doch auch ihr wohlgemessen Teil empfangen: Sie vermochte ihre Traumwelt lebensvoll auszugestalten, um wirkliche, treu fest gehaltene Erinnerungen schlang sie glut- und duftvolle Kränze ihrer Phantastik, und ihr Tiefsinn war nicht bloß orakelhaft, sondern oft genug auch wirkliche Weisheit. Zuletzt darf man Bettina ein stark und wahr empfindendes Herz doch nicht absprechen. Freilich, durchaus sympathisch berühren wird sie ein deutsches Gemüt nicht, es ist etwas Orientalisches in ihr, das abstößt. „Der Briefwechsel zwischen Goethe und Bettina ist in seiner letzten Wirkung schauerlich, ja furchtbar", schrieb der junge Hebbel in sein Tagebuch. „Es ist das entsetzliche Schauspiel, wie ein Mensch den andern verschlingt und selbst Abscheu, wenn nicht vor der Speise, doch vor dem Speisen hat." Dieses „Verschlingen" ist uns Deutschen im allgemeinen fremd, wir finden auch, daß die Weiber, die es bei unseren großen Männern versuchen, entweder Jüdinnen oder Slawinnen sind. Darüber wollen wir die gehalteneren Scenen in dem Werke nun nicht vergessen und ebensowenig Bettinas Humor. Auf den Goethe-Briefwechsel — die große Frage, was an ihm echt ist, braucht heute, Gott sei Dank, nicht mehr erörtert zu werden — folgte „Die Günderode", dann „Dies Buch gehört dem Könige",

darauf „Clemens Brentanos Frühlingskranz“, endlich „Ilius Pamphilius und die Ambrosia“ und die „Gespräche mit Dämonen“; in allen ist das, was auf Jugenderinnerungen zurückgeht, das Beste. Schade, daß Bettina nicht noch Richard Wagner kennen gelernt hat — ich glaube, sie wäre imstande gewesen, ihm zuliebe Goethe abzusetzen. Jedenfalls ist ihre Auffassung der Musik durch ihn zum Leben geführt worden.

Joseph Freiherr von Eichendorff.

Es würde nichts leichter sein, als die Waldhornromantik Eichendorffs zu verspotten; dennoch hat es, soviel ich wenigstens weiß, bisher noch keiner gewagt. Und man soll es auch hübsch bleiben lassen: Ist die Poesie des schlesischen Romantikers in den Mitteln, mit denen sie wirkt, zweifellos auch konventionell, so ist sie doch in der Stimmung durchaus wahr, nicht gemacht und entspricht dabei in fast wunderbarer Weise einem Grundempfinden des deutschen Volkes; hinter ihr aber steht eine nicht bloß liebenswürdige, sondern in sich gefestete, wenn auch nicht gerade bedeutende Persönlichkeit. Im Hinblick auf diese „gesunde, starke Dichterpersönlichkeit“ hat man Eichendorff neuerdings sogar von der Romantik abzulösen versucht, aber das ist natürlich vergebliche Mühe, wenn man nicht eben das Kranke der Romantik, ihre Karikatur zur Romantik selbst macht; der schlesische Freiherr ist im Gegenteil Vollblutromantiker, wirklich der letzte Ritter der Romantik, als den ihn die ruhige Litteraturbetrachtung immer gefaßt hat. Er hat das Fernweh wie das Heimweh der Romantiker in ausgeprägter Weise, er preist wie sie, das „selige Vegetieren“ und ruft wie sie: „Krieg den Philistern!“, er ist ihnen in der Naturauffassung verwandt und nähert sich wenigstens hier und da auch dem Dämonischen, wenn er es auch nicht mit Vorliebe sucht. Novalis, Tieck, Arnim, ja selbst die geringen Talente der Romantik wie Dorothea Schlegel, geb. Veit und der Graf Loeben sind auf ihn von dem stärksten Einflusse

gewesen, und wenn er die Extravaganzen der Romantik und noch mehr ihre Jämmerlichkeiten früh verdammt hat, so war das zunächst auch wieder der Einfluß des streng sittlich und deutsch empfindenden Arnims, neben der eigenen nicht zum Extremen neigenden Natur selbstverständlich, und dann der katholisch-christliche Glaube, in dem Eichendorff feststand, sowie vor allem sein leichtes, sicheres, beschränktes Talent. Ja, dies letztere ist wohl das Entscheidende: Eichendorff geriet deswegen nicht so tief in die Wirrnisse der Romantik hinein, weil sein Talent dahin einfach nicht mitkonnte, sondern ihn sehr bestimmt auf eine bestimmte, scharf umgrenzte Art der Lyrik verwies. Man hat Eichendorff den größten Lyriker der Romantik genannt, und der wirkungsvollste ist er ja zweifellos, aber es ist sicher, daß einzelne Stücke von Novalis, Brentano und Arnim der Art nach höher stehen und selbständiger sind als das Beste von Eichendorff. Was er neu hinzubrachte, war der musikalische Reiz, die zugleich bequeme und concise, den Eindruck der Unmittelbarkeit hervorrufende Form und ein, wenn auch vielleicht nicht so tiefes, doch jedenfalls bestimmteres, an volkstümliche Empfindungen und Anschauungen sich anschließendes Naturgefühl. Und so ward er wieder volkstümlich, was die anderen Romantiker mit ihrer Lyrik nicht erreicht hatten.

Auch die Prosadichtungen Eichendorffs zeigen durchaus, daß seine Begabung lyrischer Natur war. Die erste und größte von ihnen, der Roman „Ahnung und Gegenwart", der, wie bereits angedeutet, in den Jahren 1809 bis 1811 entstand, aber erst 1815 veröffentlicht wurde, enthält schon den ganzen Eichendorff, statt ruhig fortschreitender Handlung und konsequenter psychologischer Entwickelung aneinandergereihte Stimmungsbilder, die an und für sich zum Teil außerordentlich schön sind, sich aber doch zuletzt vielfach wiederholen. Charakteristisch sind auch die zahlreichen eingeflochtenen Gedichte, von denen einige, z. B. das bekannte „O Thäler weit, o Höhen", bereits zum Schönsten der Eichdorffschen Lyrik gehören. Im Ganzen ist das Werk ein „Meister"- (Wilhelm Meister-) Roman,

der Held Friedrich, ein junger Graf zieht wie Goethes Held ziemlich zwecklos durch die Welt und gerät in mannigfach verwandte Situationen, auch fehlt Mignon, hier Erwin geheißen, nicht. Aber die Gesamtatmosphäre von „Ahnung und Gegenwart“ ist natürlich die romantische: Jean Pauls „Titan“, aus dem wohl die Gräfin Romana, ein weiblicher Rocquairol, stammt, Tiecks „Sternbald“, vor allem Dorothea Schlegels „Florentin“ und für die späteren Teile Arnims „Gräfin Dolores“ haben den jungen Romantiker zuletzt „direkter“ beeinflußt als der „Wilhelm Meister“. Was Eichendorff selbst auszeichnet, ihn selbständig erscheinen läßt, ist der volle Ernst und die frische Unmittelbarkeit, mit der er seine Situationen giebt — schon hier finden wir fast alles beisammen, was dann der eiserne Bestand seiner Poesie wird: Die flußfahrende oder sonst ziellos durch die Welt ziehende fröhliche Gesellschaft, Grafen, Studenten, Komödianten, Zigeuner, alles durcheinander, die Mädchen am Fenster oder in dämmernden Lauben, die einsamen Schlösser mit ihren rauschenden Bronnen, Marmorbildern, verwilderten Gärten im Mondesglanz, dazu schwüle Gewitternächte, thaunasse Morgen, stille Waldesgründe, unheimliche Gebirgsorte u. s. w. Nicht zu vergessen, die waldhornblasenden Jäger, die ja schon in Tiecks „Sternbald“ sind — Eichendorff aber hatte wirklich welche gehört! Im Gegensatz zu dem freien Wanderleben dann die Salons der großen Welt mit ihrer schöngeistigen, medisierenden, heuchelnden Gesellschaft — hier findet Eichendorff Gelegenheit, der posierenden Salonromantik gegenüber sein eigenes Ideal aufzustellen: „Wie wollt ihr, daß die Menschen eure Werke hochachten, sich daran erquicken und erbauen sollen“, läßt er seinen Grafen Friedrich zu einem Dichter sagen, „wenn ihr euch selber nicht glaubt, was ihr schreibt, und durch schöne Worte und künstliche Gedanken Gott und Menschen zu überlisten trachtet? Das ist ein eitles nichtsnutziges Spiel, und es hilft euch doch nichts; denn es ist nichts groß, als was aus einem einfältigen Herzen kommt. Das heißt recht dem Teufel der Gemeinheit, der immer in der Menge wach und auf der Lauer ist, den Dolch selbst in

die Hand geben gegen die göttliche Poesie. Wo soll die rechte schlichte Sitte, das treue Thun, das schöne Lieben, die deutsche Ehre und alle die alte herrliche Schönheit sich hinflüchten, wenn es ihre angebornen Ritter, die Dichter, nicht wahrhaft ehrlich, aufrichtig und ritterlich mit ihr meinen?" Graf Friedrich ist denn auch als durchaus sittliche Natur, die allen Versuchungen widersteht, hingestellt, es ist etwas vom Geist des Tugendbundes in ihm. Hinwiederum aber ist die sündige Welt, in der er sich bewegt, mit allem Reiz der Sünde geschildert, von Prüderie weiß dieser katholische Dichter nichts, ja, es fragt sich, ob nicht hier und da das sinnliche Element zu stark in den Vordergrund tritt. Aber das leichte schlesische Blut — Eichendorff graviert im Grunde doch mehr nach dem Süden, nach Wien, als nach Berlin —, die Jugenderinnerungen an das glänzende Leben auf Schloß Lubowitz, seiner Heimat, die im ersten Buche des Romans eine große Rolle spielen wie weiter auch die an die Hallische und Heidelberger Studienzeit, die romantische Atmosphäre, der sich der Dichter doch unmöglich entziehen konnte, überhaupt das ganze Leben seiner Zeit, das die krassesten sittlichsten Gegensätze in sich aufwies, entschuldigen Eichendorff und machen sein Werk um so charakteristischer. Als guter Katholik und doch wohl auch, weil der junge Mann noch keinen Ausweg sah aus den Wirren der Zeit, ließ er seinen Helden dann ins Kloster gehen. Eichendorff hat aber überhaupt den Kampf mit Welt und Leben als stärkstes und wichtigstes Element aller Poesie noch nicht erkannt, Weltflucht oder doch weltfernes Dahinleben ist sein dichterisches Ideal geblieben, und so ist er auch in dieser Beziehung ein echter Romantiker.

Nach den Freiheitskriegen, an denen Eichendorff, ohne freilich in die großen Schlachten hineinzugeraten, teilnahm, verliert sich bei ihm die deutsch-sittliche Tendenz, und er schreibt außer einigen satirischen und ernsten Dramen („Krieg den Philistern", „Meierbeths Glück und Ende", „Ezzelin von Romano", „Der letzte Held von Marienburg"; später noch das Lustspiel „Die drei Freier") eine Anzahl Novellen, die mit seinen ziemlich

spät gesammelten „Gedichten“ die Höhe seiner Poesie bilden. Von ihnen ist „Aus dem Leben eines Taugenichts“ immer als die Krone Eichendorffscher Dichtung ausgezeichnet worden, und in der That findet sich sein Bestes nirgends so koncentriert: Die Geschichte des harmlos-träumerischen Müllersohnes, der auch nicht einen Finger rührt, um sein Geschick zu bestimmen, und doch glücklich durch die Welt, sogar nach Italien und endlich zu einer Frau gelangt, wird mit so viel naiver Treuherzigkeit und so ganz in dem einmal gegebenen Charakter und der rein abgegrenzten Stimmungssphäre von ihm selber erzählt, daß in der That ein kleines reizvolles Kunstwerk entstanden ist. Wenn die rationalistische Kritik bemerkt, daß der Held der Novelle geistig niemals älter als zehn Jahre werde, und daß alles auf das Lob der göttlichen Faulheit hinauslaufe, so ist dem entgegenzuhalten, daß der strebsamen Intelligenz gegenüber die sorgenlose Unschuld immer ihr poetisches Lebensrecht behalten wird; im übrigen ist der Taugenichts keineswegs ohne gesunden Mutterwitz und tiefere Lebensempfindung. Uns Deutschen ist das kleine Werk dann noch vor allem als die poetische Verherrlichung des Wanderns, das unsere Jugend immer lieben wird, besonders teuer. — Die mit dem „Taugenichts“ zusammen erschienene Novelle „Das Marmorbild“ (früher schon in Fouqués „Taschenbuch“ veröffentlicht), die ähnlich wie die Sage vom Venusberg das spukhafte Fortleben der Antike und des Heidentums in der christlichen Welt darstellt, die Revolutionsnovelle „Das Schloß Durande“, die zur Zeit Ludwigs des XIV. spielende Erzählung „Die Entführung“ sind alle drei nach Stimmungsgehalt und Geschlossenheit der Durchführung sehr hoch zu stellen. Gänzlich phantastisch sind dagegen „Viel Lärmen um nichts“, ein Werk, das litterarische Zeitsatire in der Weise Tiecks (gegen die realistische Novelle) bringt und einige Gestalten aus „Ahnung und Gegenwart“ wieder aufleben läßt, und „Die Glücksritter“, eine Erzählung aus der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege, die an Arnims Weise erinnert. Echter Eichendorff ist dagegen die größere Novelle „Dichter und ihre Gesellen“ — hier lebt

der Jugendroman noch einmal wieder auf, das Leben ist fast noch stimmungsvoller und bunter, dagegen fehlt die zielbewußte Entwickelung erst recht.

Am längsten leben dürfte Eichendorff doch am Ende mit seinen „Gedichten". Sie zerfallen, wie sie 1837 gesammelt erschienen, in sieben Abschnitte: „Wanderlieder", „Sängerleben", „Zeitlieder", „Frühling und Liebe", „Totenopfer", „Geistliche Gedichte", „Romanzen", denen sich noch Übersetzungen aus dem Spanischen anschließen. Die volkstümlich gewordenen Stücke befinden sich meistens in den Abschnitten „Wanderlieder" und „Frühling und Liebe" — ich glaube, kein deutscher Dichter lebt mit soviel Wanderliedern im Volksmunde wie Eichendorff: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen", „Durch Feld und Buchenhallen", „Es schienen so golden die Sterne", „O Thäler weit, o Höhen", „Wer hat dich, du schöner Wald" kennt fast jeder Deutsche. Aber so frisch und stimmungsvoll diese Lieder sind, das Eigenste der Eichendorffschen Lyrik sind doch die kleinen Naturbilder („Bilder" sagt eigentlich nicht das richtige) voll wunderbarer Dämmerempfindung, wie das folgende:

„Schweigt der Menschen laute Lust:
Rauscht die Erde wie in Träumen
Wunderbar mit allen Bäumen,
Was dem Herzen kaum bewußt,
Alte Zeiten, linde Trauer,
Und es schweifen leise Schauer
Wetterleuchtend durch die Brust."

Das ist so etwas wie die Quintessenz der Eichendorffschen Lyrik und das romantische Seitenstück zu Goethes Nachtlied. Wunderschön sind dann auch die Gedichte, wo Menschenschicksal in die Naturstimmung hineinschlägt, wie in den bekannten: „Ich hör' die Bächlein rauschen", „Ich kam vom Walde hernieder", der Romanze „In einem kühlen Grunde". Sehr reich an verschiedenen Tönen ist Eichendorff bekanntlich nicht, wie ja auch die „Requisiten" seiner gesamten Poesie in der Lyrik oft genug

auftreten, doch kommt zu den Gedichten der Jugendlust und den Erinnerungs- und Resignationsstücken noch manches von echtem Humor, wie das hübsche Trinklied „Das geht gleich in die Höh'", und in den „Zeitgedichten" erfreut die männliche und deutsche Gesinnung. Aus den „Totenopfern" hat man immer die Gedichte „Auf meines Kindes Tod", und zwar mit Recht, gepriesen, und in den „Geistlichen Gedichten" findet sich außer sehr vielem Schönen, das nicht sehr von Eichendorffs weltlicher Weise absticht, doch auch so Originelles wie „Der Soldat". Für die Romanze hatten die jüngeren Romantiker fast alle besondere Begabung, und so hat denn auch Eichendorff berühmte Stücke wie das schon erwähnte „Zerbrochene Ringlein", „Das kranke Kind", „Der Schatzgräber", „Die Räuberbrüder" u. s. f. Wer ein strenges Ideal von specifischer Lyrik in der Seele trägt, der wird bei Eichendorff nicht sehr viele Gedichte finden, die ihm völlig genügen; im allgemeinen wird man sagen müssen, daß er bei wahrster subjektiver Empfindung die Elemente auch seiner Lyrik von den ältern Romantikern und vom Volksliede übernimmt und, wenn auch nicht gerade Manier, doch eine gewissermaßen feststehende kleine Form hat. Dennoch, wie schon Hebbel gesagt hat, er macht es immer so gut, wie er vermag, er trifft die Töne, denen das deutsche Herz nicht widerstehen kann, er ist ein gut Teil frischer und unmittelbarer als beispielsweise Heinrich Heine, der ihm und Wilhelm Müller sehr viel abgelernt hat, freilich ein größerer Künstler ist.

In Eichendorffs spätere Zeit, in der er als Katholik in die Oppositionsstellung gegen den preußischen Staat gedrängt war und sich dem modernen Ultramontanismus annäherte, fallen drei erzählende Gedichte „Julian" (der Abtrünnige), „Robert und Guiscard" und „Lucius", sowie eine Reihe litteraturhistorischer Schriften, auf denen die heutige katholische Litteraturgeschichtschreibung beruht. Sie sind immerhin lesenswert. Obschon gewiß keine große Persönlichkeit, hat Eichendorff stark auf die spätere Dichtung eingewirkt: Stifter, Storm und noch manche andere sind zuerst seine Schüler gewesen, die ganze Neuromantik

geht wesentlich von ihm aus, wie er denn auch noch persönlichen Einfluß auf manche jungen Dichter der vierziger und fünfziger Jahre geübt hat.

Die Dichter der Befreiungskriege.

Die drei vornehmlich so genannten Dichter der Befreiungskriege, Arndt, Körner und Schenkendorf entsprechen, wie gesagt, drei Zeitaltern oder Richtungen unserer Litteratur: Arndt der Vorklassik, Körner der Klassik, Schenkendorf der Romantik. Und jeder von ihnen verkörpert in seinem Wesen und seiner Dichtung auch wieder einen bestimmten Teil unseres Volkes und dichtet für ihn, Arndt das eigentliche Volk, den Bürger und den Bauer, Körner die gebildete Klasse und im besonderen die studierende Jugend, Schenkendorf den Adel. Große Dichter sind alle drei nicht, aber es war auch nicht nötig: Das patriotische und politische Lied darf so wenig wie das Kirchenlied rein ästhetisch betrachtet werden, das Bedürfnis spricht hier auch mit, ja zuerst; was den Mut der Brüder entflammen, den Feind treffen soll, was sich überhaupt an die weitesten Kreise richtet, was aus der Seele aller herauskommen muß, kann nicht gut durchaus in sich gebunden sein, die unmittelbare Wirkung ist alles, Gefühl und Gedanken werden gleichberechtigt, Worte gewinnen Selbstwert, der Rhythmus wird selbständig. Selbstverständlich könnte man aber doch die besonderen ästhetischen Gesetze dieser Art Lieder aufstellen; sie würden etwa in dem Satze gipfeln, daß für die bestimmte Gelegenheit der stärkste Empfindungsgehalt in schlagendster Form zu geben sei. Der Empfindungsgehalt wird natürlich um so stärker sein, je stärker (nicht größer; denn Einseitigkeit macht stark) die dichterische Persönlichkeit ist; für die Form dieser Dichtungen kommt aber die rhetorische oder auch epigrammatische Begabung fast mehr in Betracht als die specifisch-lyrische, und das Beste ergiebt vielleicht die Begeisterung des Augenblicks. Daß ein wahrhaft großer Dichter auch einmal ein hervorragendes

politisches Lied schafft, ist ja nicht ausgeschlossen, aber im allgemeinen ist es die Domäne kleinerer Begabungen, die der große Augenblick über sich hinausreißt. Wer wird nicht Kleists schöne patriotische Dichtungen bewundern, aber Arndts „Eisenlied" und Körners „Lützows wilde verwegene Jagd" leisten gewiß eher das, was sie sollen. So hat auch in späterer Zeit Matthäus Friedrich Chemnitz' „Schleswig-Holstein" den Sieg über die schönsten Lieder Geibels, ja, Theodor Storms davongetragen und Schneckenburgers „Wacht am Rhein" Heere von Liedern bekannter Dichter geschlagen. Man sage nicht, daß da die ästhetische Unbildung der Menge siege: Das Volk ergreift in Augenblicken gewaltiger Erregung instinktiv das, was den stärksten Empfindungsgehalt hat oder wenigstens das, wo es ihn hineinlegen kann.

Die Lyrik der Befreiungskriege ist übrigens in ihrer Art wirklich bedeutend, geht weit über alles Spätere, so die Kriegslyrik von 1870 hinaus. Kein Wunder auch: die Not der Zeit war eben größer, und Not lehrt nicht bloß beten, sondern in solchen Zeiten auch dichten; man darf sagen, dichten ist dann beten. Gewiß ist es nicht zufällig, daß wir von Arndt und Schenkendorf auch viele geistliche Lieder, selbst von Körner eine Anzahl geistlicher Sonette haben. Es werden nun bald hundert Jahre sein, daß jene Zeit- und Streitlieder zuerst erschollen — wie viel ist von ihnen noch lebendig! Die Schule kann ihrer gar nicht entraten, und in den Kommersbüchern stellen sie noch immer das stärkste Kontingent zur patriotischen Lyrik. Wohl giebt es heute Leute, die bei Arndts „Vaterlandslied" (Eisenlied) beinahe Nervenzuckungen bekommen:

„Dem Buben und dem Knecht die Acht!
Der fütt're Kräh'n und Raben!"

und

„Henkerblut, Franzosenblut",

das klingt unsern sanften Heinrichen und Friedensliguisten doch zu barbarisch — wir andern aber freuen uns des tapferen Mannes, der noch gründlich zu hassen verstand, und sparen uns

das kraftvolle Lied für künftige Tage; denn der alte Kampf ist wohl noch nicht ausgekämpft. Dabei kann man die Franzosen immer für eine edle Kulturnation halten und sie wegen ihres derzeitigen Niedergangs sogar bedauern. — Wie echt volkstümlich ergreifend ist dann Arndts „Lied von Schill", wie prächtig wettert das „Lied vom Feldmarschall" daher, wie schlicht und kraftvoll wiederum sind „Deutsches Herz, verzage nicht" und „Wer ist ein Mann?"! Nie wohl ist die Kunde von einer Schlacht in Deutschland trefflicher berichtet worden als in dem berühmten „Wo kommst du her in dem roten Kleid?" Und als im Jahre 1841 Thiers „die Welschen abermals aufgerührt hatte", da fand der alte Freiheitssänger noch die Kraft zu dem herrlichen „Und brauset der Sturmwind des Krieges heran". Auch sein Bundeslied „Sind wir vereint zur guten Stunde" soll hier nicht vergessen werden; so lange die deutsche Jugend das noch singt und mit ganzem Herzen dabei ist, so lange hat es mit ihr keine Not. Die Frage „Was ist des Deutschen Vaterland?" ist ja nun nicht bloß „ideell", wie in Arndts Lied, sondern auch praktisch gelöst, wir brauchen eine Nationalhymne „ohne Frage", eine starke, tief aus dem Volkstum heraufholende und zugleich weite, weltüberfliegende (wie es auch „Deutschland über alles" noch nicht ist), aber etwas von dem Geiste Vater Arndts muß auch in die neue Hymne übergehen. Das Geheimnis der starken Wirkung der Lieder Arndts ist wohl ihr völliger Mangel an poetischem Schmuck, ihre absolute Sachlichkeit. Dieser Mann aus kräftigem Rügenschen Bauernstamme, dem Volke ein Freund geworden, sagte geradezu, mit dem einfachsten und stärksten Worte das, was er zu sagen hatte, und traf es jedesmal, wenn der Moment bedeutend genug war. Für einen sonderlichen Dichter hielt er sich selber nicht: „Ich habe wohl von der Natur nicht genug von jenem flüssigen und flüchtigen, phantastischen und magnetischen Fluidum erhalten", schreibt er in seiner Lebensbeschreibung, „was den Dichter schafft, und wenn mir einzelne kleine lyrische Sächelchen hier und da leidlich gelungen sind, so ist es nach dem Sprichworte geschehen: Eine

blinde Taube findet zuweilen auch eine Erbse." Seine nicht-patriotische Lyrik liegt im Ganzen in der Richtung des Hainbundes, dem er ja auch als echter Niederdeutscher nahesteht, und enthält in der That einige, wenn auch nicht eben sehr bedeutende gute Stücke. Bedeutend ist Arndt aber als Prosaschriftsteller: Nicht bloß der „Geist der Zeit" und was er sonst im Dienste des Vaterlandes geschrieben, auch seine geschichtlichen völkerpsychologischen, vor allem seine biographischen Schriften sind an Anschauungen und Gedanken sehr reich und noch heute nicht ohne Nutzen zu lesen. Wer Arndt als gewöhnlichen Deutschtümler hinstellt, der kennt ihn nicht, er hatte offne Augen, einen vorurteilslosen Sinn, sehr viel Lebenserfahrung — ein Zeugnis des ist schon, daß er nie an Goethe irre geworden ist, und weiter, daß ihn auch die Verfolgung, die er von den Demagogenriechern erlitt, nicht verbittert hat. Alles in allem eine ganz prächtige Persönlichkeit, keineswegs bloß derb und knorrig, bloß Bauer, sondern auch wieder ein echter deutscher Träumer und dabei doch ein Mann, welterfahren und gewandt — ein Typus, wie wir ihn heute noch sehr notwendig gebrauchen.

Von Theodor Körner lebt immer noch der ganze Cyklus „Leyer und Schwert", der, wie man sehr richtig bemerkt hat, trotz seines lyrischen Gehalts einen epischen Verlauf hat und das Kriegsleben des Sängers darstellt: „Daheim die Eltern, die Braut, er aber, dem höheren Drange folgend, reißt sich los von ihnen, er wird zu Rogau in der Kirche mit dem Freikorps feierlich eingesegnet. Nun ist er bald im Kreise der Genossen, unter dem Zelt, am Wachtfeuer, im Gefecht, bald auf einsamer verlorener Stelle als müßiger Posten, liegt todwund im Gehölz, empfindet alle Sorgen, den ganzen Gram, der bei dem Zurückweichen hinter die Elbe, dem Abschluß des Waffenstillstandes jedes Herz zerriß." Dann hebt der Kampf von neuem an, das frische, freudige Schwertlied des Dichters erschallt — wenige Stunden, nachdem er es gedichtet, trifft ihn die Kugel, unter der Eiche von Wöbbelin erhält er sein Grab. Wie könnte die

deutsche Jugend das Helden- und Sängerleben des Sohnes von Schillers Freund je vergessen? Freilich, die einzelnen Gedichte sind ungleich, nur etwa das stimmungsvolle Einleitungsgedicht „Die Eichen", das schlichte Lied zur Einsegnung, die Verse „an die Königin Louise", der „letzte Trost", das „Bundeslied vor der Schlacht", der „Abschied vom Leben", „Lützows wilde Jagd", „Was uns bleibt", „Männer und Buben", „Schwertlied" leisten ganz das, was sie sollen, geben die heißwogende Empfindung der Zeit, den Kampfesmut der Jugend, die Stimmung der Schlacht feurig, stark und unmittelbar wieder. Aber diese Stücke genügen auch darzuthun, daß Körner kein Dilettant war, wie die ekle Weisheit moderner Litteraturprofessoren verkündet, und daß der Kriegslärm die Poesie nicht ausschließt, sondern daß für ein deutsches Herz ein rechter Krieg Poesie ist. Was schadet's, daß Körner den Aufwand der pathetischen Stücke der Sammlung vornehmlich mit Schillerscher Rhetorik bestreitet — kamen sie ihm darum weniger aus der Seele? — daß seine Lieder zu lang geraten und die Rundung vermissen lassen — sind sie darum im Einzelnen weniger frisch und feurig? Es ist nicht wahr, daß es nur Körners Gestalt und Schicksal ist, was uns in „Leyer und Schwert" anzieht, in den Gedichten selbst steckt das Fortreißende, auch hier haben wir wie bei Arndt für jede Gelegenheit den stärksten Empfindungsgehalt in schlagendster Form, nur daß „schlagende Form" hier nicht als epigrammatische Knappheit, sondern als feurigste und schwungvollste Rhetorik zu fassen ist. Diese ist der Jugend eigentümlich und erfüllt hier denn auch voll ihren Zweck.

Ich möchte auch Körners sonstiges Schaffen nicht gerade als Dilettantismus bezeichnet haben; es ist das gute Recht der Jugend nachzuahmen, um selbst etwas zu werden, und wenn Theodor Körner in „Zriny" und „Rosamunde" Schiller nacheifert, in „Toni", „Hedwig", der „Sühne" den Romantikern, im leichten Lustspiel gar Kotzebue und in den leichten Liedern der „Knospen" Mahlmann, seinem engeren Landsmann, so ist das nur zu begreiflich — für ihn, das jüngere Talent, das eine

gewaltige Entwickelung der Litteratur zunächst zu bewältigen hatte, war ein anderer Weg als der der Nachahmung nicht möglich. Wir haben zu untersuchen, ob sich in seinen Jugendversuchen etwas Selbständiges und Eigenes verrät, und da hat Karl Weitbrecht mit Recht auf das kleine Drama „Joseph Heyderich oder deutsche Treue" aufmerksam gemacht, da ist ein Realismus, der etwas verspricht. Aber in der „Rosamunde" findet sich auch unbedingt ein Fortschritt gegen den „Zriny", es taucht doch etwas wie ein tragisches Problem auf, und die psychologische Vertiefung wird wenigstens angestrebt. Was nun aus Körner geworden wäre, wenn er am Leben geblieben? Ein wirklich Großer schwerlich, die eigentlichen vestigia leonis fehlen doch, und die Reaktionsperiode mit Schicksalstragödie und Almanachpoesie wäre diesem feurigen Geiste, diesem äußerst produktiven Talent sicherlich so oder so gefährlich geworden. Doch hindert nichts anzunehmen, daß Körner, wenn nicht neben Grillparzer, doch neben Müllner und Houwald, neben Zedlitz und Hauff eine sehr vorteilhafte Rolle gespielt haben würde — der Geist aus seines Vaters Hause und die Erlebnisse des Freiheitskrieges würden an ihm, der immerhin ein Ernststrebender war, sicherlich nicht ganz verloren gewesen sein. Freilich, als der im heiligen Kampf dahingesunkene Freiheitssänger steht er nun doch herrlicher da, als es der zur vollen Entwickelung gediehene Dichter je hätte können.

Max von Schenkendorf haben die einen als das größte dichterische Talent von den dreien bezeichnet, die andern als das geringste. „Die reiche Welt der Vergangenheit in ihrer Buntheit und Gestaltenfülle, die ihn umgaukelte, warf ihre Strahlen in seine Lieder; dazu kam sein eigenes sinniges Gefühl, seine musikalische Seele" heißt es hier, dort aber lautet es: „Seine Reime sind oft trivial, seine Verse haben zumeist einen blechernen Klang, sein poetischer Atem ist nicht stark." Die Wahrheit ist: Schenkendorf ist ein echter Romantiker, ein Bruder Eichendorffs, schwächer, blässer, aber heller, klarer, meinetwegen denn auch — obwohl ich das Wort hasse — sinniger

als dieser, der doch etwas von dem farbigen, sinnlichen Katholicismus des Südens hat, während Schenkendorf ein echtes Kind des Nordens ist. Wer den eigenen Ton bei ihm verkennt oder ihn gar blechern findet, der hat keine Ohren, wenigstens keine deutschen; er ist dem Eichendorffs sehr verwandt, aber keineswegs ganz derselbe. Als Künstler steht Eichendorff höher, Schenkendorf kommt schwer zum Gedicht, er macht Verse, aber Poesie sind diese seine Verse ganz gewiß, wenn auch nicht gerade alle. Am bekanntesten von ihm ist „Freiheit, die ich meine" geblieben — ja, das Gedicht ist sehr weich und zart, fast weiblich, aber es giebt mit Arndts stählerner Energie, mit Körners feurigem Schwung doch einen guten Klang, auch dieser Ton durfte in der Lyrik der Zeit nicht fehlen. Im übrigen ist Schenkendorf nicht immer so weich, da klingt es auch:

„Die Feuer sind entglommen
Auf Bergen nah und fern;
Ha, Windsbraut, sei willkommen,
Willkommen Sturm des Herrn."

oder:

„Ob Tausend uns zur Rechten,
Zehntausend uns zur Linken,
Ob alle Brüder sinken,
Wir wollen ehrlich fechten."

Die Todesklage („Auf Scharnhorsts Tod") und den Friedensgruß („Wie mir deine Freuden winken") hat Schenkendorf am schönsten herausgebracht von den dreien, auch so die Ergänzung der heißatmigen beiden andern. Und er sah den Krieg mehr im Ganzen als sie, sah Vergangenheit („Wir haben alle schwer gesündigt, so Fürst als Bürger, so der Adel, hier ist nicht einer ohne Tadel") und Zukunft („Deutscher Kaiser, deutscher Kaiser, komm zu rächen und zu retten"). Ja, es ist ganz sicher, daß Schenkendorf, obschon seine Wirkung auf die Kampfgenossen gegen die Arndts und Körners zurückstand, für die Folgezeit wichtiger als diese wurde: Er hat, als echter Romantiker für die mittelalterliche Kaiserherrlichkeit begeistert, die Kaiseridee in der Seele des

deutschen Volkes, zumal der Jugend, wieder aufleben lassen, hat ihr, indem er die alten geheiligten Stätten am Rheine zum Teil wunderschön pries („Es klingt ein heller Klang, ein schönes deutsches Wort", „Ich kenn' ein altes Gotteshaus an einem schönen Fluß") auch den „Ort der Sehnsucht" gegeben, wo sie wachsen und gedeihen mußte. Auch das schönste Gedicht auf unsere „Muttersprache" stammt von ihm und ein Preis des himmlischen und irdischen Vaterlandes zugleich („O Vaterland, das droben ist"), der auch wenige seinesgleichen hat. Unter seiner weltlichen nichtpatriotischen Lyrik ist wenig Gelungenes, seine geistlichen Gedichte aber gehören zu den besten des neunzehnten Jahrhunderts. Allerdings, es ist ein gewaltiger Unterschied zwischen Uhlands „Schäfers Sonntagslied" und Schenkendorfs „Gottesstille, Sonntagsfrühe", aber den guten, schlichten, frommen Vers zu verachten, weil er nicht zum Kunstkrystall gediehen ist, ist ein großes Unrecht; die Seele, die sich gläubig ergießt, die Persönlichkeit, die in Versen sich selbst, ihr Bestes giebt, ist doch auch etwas. Wir wollen der Kunst nichts vergeben, aber wir wollen sie auch nicht zur Geißel für die Nichtgenies machen; das ehrliche, strebende Talent hat auch sein Lebensrecht, und Leben, Zeit und Stunde erheben oft Ansprüche, die nicht mit Kunstkrystallen zu befriedigen sind. Das muß man sich gewärtig halten, wenn man die Dichter der Befreiungskriege und manche andere Erscheinungen richtig beurteilen will. Schenkendorf in sieben kalten Zeilen „abzuthun" ist keine Kunst, aber des wahren Litteraturhistorikers würdiger, sich von seinem Geiste berühren zu lassen, ihn wieder wachzurufen.

Ludwig Uhland.

„Der Klassiker unter den Romantikern" lautet das Schlagwort über Ludwig Uhland. In der That ist der tüchtige Schwabe von allen Krankheiten der Romantik vollständig frei und hat die concise Form, die klassisch, nicht romantisch ist, aber,

der Gehalt seiner Poesie erwächst freilich wesentlich aus den nationalen Bestrebungen der Romantik, erwächst, kann man sogar sagen, direkt aus dem Mittelalter, dem der Dichter zwar nicht als unklarer Schwärmer oder tiefsinniger Mystiker, aber als guter Deutscher und eindringender Forscher liebevoll gegenübersteht. Höchstens in seiner Jugend, als Genosse des Tübinger Kreises hat er ein bißchen geschwärmt, aber phantastisch und dunkel ist er darüber nicht geworden, eher ein wenig sentimental: Mönch, Nonne, Schäfer, Königstochter ziehen in den frühesten Gedichten Uhlands etwas schattenhaft, aber dafür in die Stimmung halb ossianischer, halb volksmäßiger Wemut getaucht an uns vorüber, und auch die eigentliche Lyrik hat diese Stimmung, die aber durchaus echt, nicht etwa kokett ist, wie z. B. bei Matthisson. Dann, sehr rasch, wird alles fester, bestimmter, gesundes tiefes Gefühl — dem Manne, der sich mit der Dichtung des Mittelalters eingehend beschäftigte, konnte selbstverständlich nicht entgehen, daß dieses niemals sentimental gewesen, und daß auch das Volkslied den Ton der Wehmut kräftiger angeschlagen als die von ihm beeinflußte neuere Liebesromanze. Nach wie vor holt sich Uhland seine meisten Stoffe aus dem mittelalterlichen Leben, aber sein Held ist nun der Ritter.

Es nimmt einen auf den ersten Blick Wunder, daß der Dichter, durch den die ritterliche Welt in schlicht-natürlicher poetischer Spiegelung ohne Zweifel am kräftigsten bei uns fortlebt, nach Herkunft, Lebensgewohnheiten, Anschauungen geradezu der Typus des deutschen Bürgers und politisch nicht bloß liberal, sondern entschiedener Demokrat war. Man hat Uhland mit Béranger verglichen, und der Vergleich ist, wenn man nur die nationalen Verschiedenheiten in Betracht zieht, gar nicht so übel: In der Schlichtheit ihrer Natur, in der Bestimmtheit ihrer Form, selbst in ihrem Humor, vor allem aber in der litterarischen Stellung und der Stellung zu ihrem Volke sind der Deutsche und der Franzose unzweifelhaft sehr verwandt. Aber das ist dann bezeichnend, daß der Deutsche, obschon er im Ganzen die politischen Ideale des Franzosen teilt, doch seinen Blick nicht

wie dieser von der Vergangenheit seines Volkes abwenden kann, daß er aus ihr, und nicht aus der unmittelbaren Gegenwart seine Gemälde deutscher Treue, Kraft und Einfalt gewinnt. Man wird sagen, daß ihn die Erbärmlichkeit der deutschen Gegenwart dazu gezwungen habe, aber das ist es keineswegs, der tiefere Grund ist, daß der deutsche Demokratismus, wenn er sich rein entwickelt, den historischen Sinn, besser, das historische Gefühl, geschweige denn den nationalen Instinkt durchaus nicht ertötet, daß der rein begriffliche Radikalismus zwar im deutschen Kopfe, zumal, wenn er sich einmal verrennt, aber niemals im deutschen Herzen wohnen kann. So hätten wir also bei Uhland, der doch die Republik für die beste Staatsform erklärte und unbedingt ein entschieden-liberaler Doktrinär war, einen Widerspruch zwischen Kopf und Herz? Es ist auch damit nicht so schlimm: was Uhland als Politiker zunächst für sein Württemberg verlangte, war das „alte gute Recht“, d. h. die alten württembergischen Stände, also auch etwas Historisches, und ebenso ging der großdeutsche Standpunkt, den er 1848 einnahm, aus historischen Erwägungen hervor. Ich bin überzeugt: Wäre Uhland nicht durch die Schnödigkeiten der Restaurationsepoche und das ihm selber angethane Unrecht als Politiker verbittert worden, so hätte die gewöhnliche Demokratie wenig Veranlassung erhalten, ihn zu den Ihrigen zu zählen; denn Bürgerstolz und bürgerliches Unabhängigkeitsgefühl sind noch lange nicht Radikalismus. Als Schwabe, als schwäbischer Partikularist war Uhland von Natur gut konservativ (natürlich nicht im Parteisinne), als solcher, als treuer Sohn seiner geliebten Heimat, in der die großen Erinnerungen an das Mittelalter immer lebendig geblieben sind, konnte er unmöglich nach moderner Art tabula rasa machen wollen, sondern mußte sich für alles Große der Vergangenheit ein Herz bewahren, und hier sind denn Mann und Dichter in der That eins, es existiert kein Widerspruch, und es bedarf keiner Brücke, um vom einen zum andern zu gelangen. Man kann die Vergangenheit lieben und doch den vernünftigen Fortschritt in der Gegenwart verlangen, wenn man eben nur die

Überzeugung hat, daß die alten guten Geister in seinem Volke noch wirksam sind, und die hatte Uhland.

Zum Überfluß kommt uns hier noch der oft angewandte Vergleich Uhlands mit Walther von der Vogelweide entgegen. Jawohl, er gehört zu dessen Familie, gehört zu „jenen schlichten, gesunden deutschen Naturen, auf denen nicht die Größe, aber die innere Tüchtigkeit unserer Poesie, unseres gesamten Geisteslebens beruht, die ihm nötig sind wie das liebe Brot“. Walther, über den Uhland ein hübsches Büchlein geschrieben hat, ist dann auch direkt von Einfluß auf diesen gewesen, auf sein Wesen wie auf seine Poesie. Doch soll man den Einfluß auf diese letztere nicht, wie es wohl zu geschehen pflegt, überschätzen, Uhlands Lyrik ist nicht eine Wiederaufnahme des Minnesangs, sondern alles in allem die erste moderne Lyrik nach Goethe. Dadurch, was Goethe selbst über sie gesagt, darf man sich nicht beirren lassen: Er ist nach eigenem Geständnis durch die „schwachen und trübseligen“ Gedichte der ersten Jugendperiode des Dichters abgestoßen worden, und das begreift sich recht wohl, er konnte sich auch mit dem „engeren“ Sittlichen der Uhlandschen Dichtung und mit dessen politischer Richtung nicht aussöhnen, und das ist ebensogut verständlich. Immerhin hat er Uhland als Balladendichter anerkannt, und es ist ihm meist nachgesprochen worden, daß der Dichter in dieser Gattung am vorzüglichsten sei. Ich möchte es nicht so ohne weiteres Wort haben. Die elegische Jugendlyrik Uhlands, obschon sie eigenen Ton und viel zartes Gefühl hat, gebe ich bis auf einige concisere Stücke, wie „Die Kapelle“ und „Schäfers Sonntagslied“, preis, aber, wie gesagt, überwindet Uhland die Wehmut sehr bald, und fast seine gesamte erotische, Frühlings- und Wanderlyrik ist kerngesund und hier und da nicht ohne neckischen Humor. Als die Haupteigenschaft der Uhlandschen Lyrik hat man immer die Schlichtheit angegeben und dabei gelegentlich wohl auch von Farblosigkeit und Mangel an Individualität geredet. Uhland repräsentiert aber, um ein Bild zu gebrauchen, als deutscher Lyriker der neuen Zeit jene Vorfrühlingstage, die er selbst als die „sanften

Tage“ besungen, wo zwar die Sonne scheint, der Himmel blau und die Luft mild ist, aber freilich den Bäumen das Laub noch fehlt und die Blumen dem Auge nur ein bißchen Weiß, Gelb, Blau, noch nicht die spätere Farbenpracht bieten. Wer empfände jedoch nicht den unsäglichen Reiz dieser Tage! Embryonisch, als Knospe sind fast alle späteren „Entwickelungen“ bei Uhland vorhanden — oder wer erkännte nicht, daß in zahlreichen seiner Gedichte der Ton leise angeschlagen ist, der dann bei Mörike voll erklingt, wer spürte nicht in dem „Gesang der Jünglinge“ Hebbels allerdings viel kraftvolleres „An die Jünglinge“ vor, im „Wunder“ Theodor Storm, im „Dichtersegen“ und in „Wein und Brot“ Gottfried Keller? Uhland ist als Lyriker, obgleich er nicht sehr viel lyrische Gedichte geschrieben, außerordentlich vielseitig; man ermesse doch nur den Abstand, der zwischen einem Frühlingslied wie „Die linden Lüfte sind erwacht“ und einer „metaphysischen“ Dichtung wie „Der Mohn“, zwischen der bitter humoristischen „Abreise“ und dem mächtigen Trinklied „Wir sind nicht mehr am ersten Glas“ liegt! Von seinen politischen Gedichten halte ich sehr wenig, obgleich sie die eine oder die andere kräftige Strophe haben, aber wiederum stecken in den Balladen und Romanzen ihrem Charakter nach mehr lyrische Stücke, die zu den Liedern eine ganze Reihe neuer Töne hinzufügen. Gerade sie, ich nenne nur „Abschied“ („Was klinget und singet die Straß herauf?“), „Der Wirtin Töchterlein“, „Das Schifflein“, „Der gute Kamerad“, „Der weiße Hirsch“, „Siegfrieds Schwert“, sind unter Uhlands Gedichten, als Lieder, am volkstümlichsten geworden und zuletzt wohl auch sein — ich möchte nicht Bestes und nicht Eigenstes sagen, aber das, worin er dem Geiste seines Volkes am nächsten war. Hier tritt er dem alten deutschen Volkssänger zur Seite, von dessen Wesen unter den neueren deutschen Dichtern Uhland vielleicht die beste Anschauung giebt: Nicht nachgeahmt hat er ihm, wie so viele andere neuere Lyriker, die im Volkston singen, auch nicht, wie Mörike, diesen aufs feinste individualisiert — er ist in diesen Dichtungen Fleisch von ihrem Fleisch und Geist von ihrem Geist, und das

deutsche Volk empfand das sofort und sang Uhland, wie es nur je die Lieder seiner namenlosen Sänger gesungen.

Imposanter als die Lyrik steht die Balladendichtung Uhlands dann allerdings da. Man braucht nur die berühmtesten Stücke aufzuzählen, als da sind „Der blinde König“ und „Das Schloß am Meer“, „Klein Roland“ und „König Karls Meerfahrt“, „Schwäbische Kunde“ und „Der Schenk von Limburg“, „Harald“ und „Taillefer“, „Des Sängers Fluch“ und „Das Glück von Edenhall“, „Graf Eberstein“ und „Graf Eberhard der Rauschebart“, „Die Bildsäule des Bacchus“ und „Ver sacrum“, „Bertrand de Born“ und „Die Bidassoabrücke“ — ja; da ist eine Welt so reich und weit, daß selbst nicht Goethe und Schiller, geschweige denn Heinrich Heine und Theodor Fontane auf diesem besonderen Gebiete mit Uhland konkurrieren können. Ganz gewiß stelle ich die besten Balladen Goethes höher als die Uhlands, ganz gewiß erkenne ich die großen Vorzüge der Schillerschen Abart, und ich leugne auch nicht, daß viele andere Balladendichter — zu Heine und Fontane wären etwa noch Bürger, Mörike, Hebbel, Liliencron zu nennen — hier und da einen ganz selbständigen Ton finden. Der deutsche Balladendichter par excellence bleibt aber Uhland, er schlägt alle Töne an, er hat alle Stimmungen in Bereitschaft: der neblige Norden wie der heitere Süden, die englische fortreißende Gewalt wie die spanische Grandezza, die französische Keckheit wie der deutsche Ernst, alles, alles ist bei ihm vertreten, und er ist nicht der Virtuose, der alles nachmacht, sondern ein „sachlicher“ deutscher Dichter, der alles aus seinem Geiste und dem Geiste seines Volkes wiedergebiert. Im besonderen für die deutschen Stoffe hat er den angemessenen Ton erst geschaffen — wer hörte nicht aus den Strophen „Graf Eberhards des Rauschebarts“ den eisenklirrenden Schritt deutscher Ritter heraus, wen entzückte nicht die treuherzige Manier in der „Schwäbischen Kunde“, die Feinheit im „Grafen Eberstein“! Man hat da von epigrammatischen Zuspitzungen, von Pointen geredet — ja, solche Pointen kann man sich gefallen lassen, sie sind natürliche Spitzen, nicht ergrübelt, erklügelt, noch weniger frivoler Witz. Am

berühmtesten von allen Balladen Uhlands ist „Des Sängers Fluch“ geworden, die, welche sich vielleicht am meisten der Weise Schillers nähert. Aber sie ist viel gedrungener, vielleicht auch unmittelbarer als ihre Vorbilder. Ich liebe „Bertrand de Born“ und die „Bidassoabrücke“ am meisten, diese letztere eine der wenigen gelungenen modern-historischen Balladen, die wir besitzen — nur Freiligrath etwa hat sie mit seiner „Trompete von Gravelotte“ wieder erreicht. Ein merkwürdiges Stück ist auch die „Mähderin“ — so etwa kann man moderne Stoffe aus dem Volksleben behandeln, oder man möchte doch Versuche in dieser Richtung haben. Um die moderne Stoffe behandelnde Ballade ist's überhaupt ein eigen Ding; sie gelingt äußerst selten, und doch empfinden wir sie alle als Bedürfnis: Es stößt uns so viel im Leben auf, was uns tief ergreift, aber wir können die Form nicht finden. Uhland hat sie wenigstens in einzelnen Fällen (auch der „Wirtin Töchterlein“ gehört hierher) gefunden.

Er war der Mann der kleinen Gattungen; mit seinen größeren Werken hat er wenig Glück gehabt. Sein Epos „Fortunat und seine Söhne“, eine Behandlung des bei den Romantikern sehr beliebten Volksbuches in ottave rime, die doch entfernt an die Stanzen des (später liegenden) Byronschen „Don Juan“ erinnern, gedieh nicht über zwei Gesänge hinaus. Vollendet wurden zwei Dramen, beide hohe Lieder der Treue, „Ernst von Schwaben“ und „Ludwig der Bayer“, aber sie haben sich auf unsern Bühnen nicht einbürgern können. Man soll sie, namentlich das erstere, nicht unterschätzen, es sind schöne Dichtungen echt deutschen Geistes voll — Hebbel erklärte sie in seiner Jugend sogar für die deutschesten Dramen —, die namentlich für die heranwachsende deutsche Jugend einen sehr starken Reiz besitzen; echt dramatischer Geist freilich ist nicht in ihnen, es fehlt ihnen zuerst das dramatische Problem, dann die dramatische Entwickelung, zuletzt auch die dramatische Charakteristik. Aber einzelne Scenen sind auch dramatisch gelungen — wir bemerken auch sonst bei guten Balladendichtern, daß sie eine

Einzelscene wohl kraftvoll hinzustellen vermögen, mehr jedoch auch nicht. Geplant hat Uhland sehr viel Dramatisches, u. a. ein Nibelungendrama (im engsten Anschluß an das „Nibelungenlied“ wie Hebbel), einen Konradin, aber nichts ist weit über Anfänge hinausgediehen. Der Dichter mochte zuletzt selber empfinden, daß ihm die Hauptsache zum Dramatiker, Temperament, Leidenschaft, fehle.

Er ist überhaupt früh verstummt. Nach der Zeit der Jugendblüte, etwa von 1805 bis 1816, folgt noch eine ganz kurze zweite schöpferische Periode, von 1829 bis 1834, dann ist's aus für immer. Man hat geglaubt, der Politiker, dann der Forscher habe den Dichter getötet, aber das ist falsch: Uhland hatte sich poetisch ausgegeben, Talente wie er sind nicht aufs Plusmachen angelegt. Seine wissenschaftlichen Werke, der Litteraturgeschichte und der Sagenforschung angehörig, sind nun zwar zum Teil überholt, verdienen aber wegen ihrer oft sehr warmen und klaren Darstellung Aufmerksamkeit, unübertroffen ist noch seine Volksliedersammlung. Einigermaßen fremd geworden ist uns der Politiker Uhland, er war eben Doktrinär, wie so viele seiner Zeitgenossen, aber den Mann in ihm schätzen wir immer noch. Auch haben wir, die wir politisch anders denken als er, keine Ursache zu vergessen, daß der württembergische Minister, der Uhland durch Chicane zur Aufgabe des ihm liebgewordenen akademischen Berufes zwang, die erbetene Entlassung mit einem „Sehr gern“ erteilte, daß Uhland, nachdem er in der Paulskirche das berühmte Wort von dem Tropfen demokratischen Öls, mit dem das Haupt des deutschen Kaisers gesalbt sein müsse, gesprochen, zu den letzten gehörte, die beim Rumpfparlament in Stuttgart aushielten, und als dies gesprengt wurde, fast überritten worden wäre, endlich, daß er die ihm verliehenen höchsten Orden kurzweg zurückwies. Deutsche Treue und deutscher Bürgerstolz sind eine große Sache — es wäre äußerst wünschenswert, wenn sie sich in derselben Reinheit wie bei Uhland auch bei unsern heutigen Radikalen fänden.

Adelbert von Chamisso.

Chamisso gehört zwar nicht, wie man hier und da gemeint hat, zu unsern großen, wohl aber mit Recht zu unsern volkstümlichsten Dichtern, und man würde den liebenswürdigen Franzosen in unserer Litteratur sehr ungern vermissen. Daß er, ein Franzose vornehmer Herkunft und gar in dem Zeitalter der größten französischen Machtentfaltung und der tiefsten Erniedrigung Deutschlands, ein deutscher Dichter wurde, erscheint auf den ersten Blick als ein Wunder; wer jedoch den Mann und seine Schicksale näher kennen lernt, begreift es leicht: Die Revolution hatte Chamisso heimatlos gemacht, und er hatte in Deutschland eine neue Heimat gefunden; nicht legitimistisch, sondern liberal gesinnt, konnte er sich mit der napoleonischen Gewaltherrschaft nicht aussöhnen; vor allem, ein so guter Franzose er war, das germanische Blut des nordfranzösischen Edelmanns schlug doch in ihm durch, es war eine Wahlverwandtschaft zum Deutschtum in ihm, und wenigstens in seiner Entwickelungsperiode erscheint er als ein echter deutscher Träumer, der den festen Punkt im Leben lange nicht finden kann. Auch sein dichterisches Talent wies ihn in die Fremde. „Es giebt Dichter," schreibt Friedrich Hebbel von ihm, „in denen die Poesie eher ein Einsaugen als ein Ausströmen ist, und die das Talent, das sie in sich finden, als Medium benutzen, das ihrem Wesen Fremde, oft sogar Entgegengesetzte sich einzuverleiben oder sich näher zu bringen... Daß Chamisso zu den Dichtern der letztgedachten Gattung gehört, ist wohl einleuchtend. Er war ein sanfter, liebenswürdiger Mann, aber er erzählte am liebsten grauenhafte Geschichten. Ihm ging nichts über die Behäbigkeit; desungeachtet schrieb er seine besten Sachen in den kunstgerechtesten Terzinen. Allenthalben zwischen seinem Leben und Wesen und seinem Dichten — in Inhalt und Form — ein scheinbarer Widerspruch, dessen Wurzel in dem instinktartigen Drang, jenes durch dieses zu supplementieren, gesucht werden muß, der aber auch in dem reinen, unverwüstlichen Humor, auf dem Chamisso ruhte,

eine wahre Ausgleichung erhält. Ich weiß nicht, ob eine tief eindringende Kritik seiner Poesie einen höheren symbolischen Charakter beilegen wird; ihm selbst, seiner aus dem Französischen ins Deutsche hineingewachsenen Persönlichkeit, kann sie denselben auf keinen Fall absprechen. Mir zum wenigsten war Chamisso hauptsächlich darum von jeher so wichtig, weil er, als Individualität, mir die ganze neufranzösische Litteratur, soweit sie durch deutsche Befruchtung ins Leben gerufen wurde, in ihrem Entwickelungsgange vorzubilden schien." Das ist unzweifelhaft richtig: Chamisso ist das Verbindungsglied zwischen der deutschen und der französischen Romantik; von jener nimmt er, von A. W. Schlegel, Novalis, Tieck, E. T. A. Hoffmann, aber auch noch von Kerner und Uhland beeinflußt, genau das auf, was der französischen Natur entspricht, und versetzt es mit einem Teil französischer Heiterkeit und Verständigkeit, während er hinwiederum mit dieser, der französischen Romantik, die Neigung zum Grellen und Krassen teilt, die der alles mit Stimmung umhüllenden deutschen Romantik trotz des Zugs zum Unheimlichen fehlt, die aber in der französischen eben das Supplement der angebornen Verständigkeit oder doch die Reaktion auf die anerzogene Korrektheit ist. So gewinnt er selbständig gewisse Elemente der Poesie Bérangers und Viktor Hugos und macht sie, soweit es angeht, deutsch.

Berühmt wurde Chamisso durch den „Peter Schlemihl", die Geschichte des Mannes ohne Schatten, ohne Zweifel eines der besten Werke der Romantik, sicherlich aus ihren Anregungen ziemlich restlos abzuleiten, aber doch so ganz individuell, aus dem Wesen und den Schicksalen des Dichters so unmittelbar hervorgewachsen, daß es nur mit sich selber verglichen werden kann. Man hat es auch ein „klassisches" Werk genannt, und in der That, wenn klassisch nach der vielverbreiteten Definition die vollständige Deckung von Inhalt und Form bedeutet, so ist es dies, unbeschadet seines romantischen Gehalts. Gegen die Anschauung, als ob er in dem Werke den Schmerz des aus dem Vaterlande, aus der Nation Verbannten habe darstellen wollen,

hat Chamisso selber protestiert, es ist aber doch klar, daß das Weh des Mannes, der zur Zeit der Befreiungskriege ausrief: „Für alle hat die Zeit Schwerter, nur für mich nicht“ unbewußt in die Dichtung hineinfloß, wie sie auch eine Vorahnung des künftigen Weltumseglerberufes des Dichters war. — Der „Schlemihl“ steht in Chamissos Dichterleben ziemlich isoliert, er hat überhaupt, obwohl er schon so früh deutsch gedichtet, an seine dichterische Bestimmung lange nicht zu glauben gewagt, ein sicherer Beweis dafür, daß er eben nur ein, wenn auch im höchsten Sinne, aneignendes Talent war. Noch 1827, sechsundvierzig Jahre alt, schreibt er: „Daß ich kein Dichter war und bin, ist eingesehen, aber das schließt den Sinn nicht aus, und nicht die Fähigkeit, ein Lied zu singen, wenn im Leben einmal die Lust erwacht.“ Eben um diese Zeit erwacht dann aber die Schaffenskraft und Schaffenslust in ungeahnter Stärke, es entstehen die „Gedichte“ Chamissos, die, mit einmütigem Beifall aufgenommen, ihn rasch an die Seite der berühmtesten Zeitgenossen stellen. „Zu Geburtstags-, Paten-, Christ- und Brautgeschenken werden in Deutschland beiläufig 1000 Uhland und 500 Chamisso gebraucht,“ berichtet er im Jahre 1838. Er war ein deutscher Hausdichter geworden und ist es bis zu einem gewissen Grade bis auf diesen Tag geblieben.

Man darf sich auch nicht darüber wundern, die Chamissosche Gedichtsammlung trägt einen ausgeprägt besonderen Charakter und kann den breitesten Kreisen, den Gebildeten wie dem Volke, sehr viel bieten. Das Charakteristikum der Poesie Chamissos ist eine schlichte Natürlichkeit, die aber den eigenen Ton keineswegs ausschließt. Immer haben wir die Empfindung: Dieser Mann will kein großer Künstler sein, aber seine Dichtung ist die Freude seines Lebens. Als Lyriker hat man Chamisso wohl überschätzt: Wohl kann er sein Gefühl aussprechen, aber lyrische Offenbarungen und Krystallisationen finden wir bei ihm nicht. „Schloß Boncourt“ mit seiner wehmütigen Jugenderinnerung und seiner menschlichen Milde ist sein bestes und charakteristisches Gedicht. Eines hohen Rufes haben lange Zeit sein „Frauenliebe

und -leben“ und seine „Lebenslieder und -bilder“ genossen — sie sind auch nicht ohne Verdienst, da sie das Vermögen, sich in die Seele der deutschen Jungfrau und auch des Kindes hineinzuversetzen, unzweifelhaft bekunden, aber es geht doch ohne Konvention nicht ab, und etwa an Mörikes Liebeslieder oder Klaus Groths Kinderlieder wagt man bei ihnen gar nicht zu denken. Eine Specialität Chamissos sind seine humoristischen Gedichte, zum Teil auch politischer Tendenz, die unzweifelhaft etwas vom französischen Chanson, dabei aber auch etwas Deutsch-Neckisches haben — freilich, sie sind doch ein bißchen zu harmlos und wirken heute auch nicht mehr wie einst. Die Bedeutung des Dichters liegt vor allem auf dem lyrisch-epischen Gebiet, da ist er stoffreich und vielseitig wie einer, da vermag er vollendete Erzählung mit großer Stimmungsgewalt zu einen. Neben der deutschen Volkssage behandelt er das orientalische und russische Märchen, neben dem heitern Schwank die grauenhafte, fast kriminalistische Anekdote, neben der historischen Überlieferung das Ereignis der Gegenwart und giebt selbst Legendenhaftes und Visionäres mit Meisterschaft wieder. Bei allen Völkern und in allen Zonen ist er daheim, alle Formen von der an das deutsche Volkslied anklingenden bis zur kunstvollen Terzinenform stehen ihm zur Verfügung — er ist es, der diese letztere der deutschen Dichtung in Wahrheit zu eigen gemacht, indem er seine vorzüglichsten Dichtungen, „Salas y Gomez“, „Die Kreuzschau“, „Die stille Gemeinde“ und manche andere, in ihr geschaffen hat. Wenige deutsche Dichter haben einen solchen stofflichen Reichtum als der auch in dieser Beziehung stetig einsaugende, sich einverleibende Chamisso, und so ist er ein Liebling der auf poetische Entdeckungsreisen ausgehenden Jugend geworden und geblieben. Vergessen wir dann auch seine direkt aneignende Thätigkeit nicht, daß er Gedichte von Millevoye, Viktor Hugo, Béranger, Andersen, litauische Dainos und malayische Verse, selbst Nordisches und ein Idyll der Südsee-Insulaner ganz deutsch gemacht, und der Weltumsegler unter unseren Poeten stellt sich als ein mutiger Eroberer dar, der der Weltlitteratur im Goethischen Sinne nicht

übel gedient. Die Hauptsache aber ist, daß er, der geborene Franzose, dabei ein schlichter deutscher Mann geblieben.

Wilhelm Müller und Hoffmann von Fallersleben.

Wenn der Satz richtig ist, daß auch die volksliedmäßige Lyrik als Romantik zu gelten hat — und er wird sich kaum bestreiten lassen —, so sind auch Wilhelm Müller und Hoffmann von Fallersleben Romantiker, mögen sie im übrigen so moderne Menschen und gute Liberale sein, wie sie wollen. Beide haben aber in der That auch noch direkte persönliche Beziehungen zur Romantik, Müller besonders, der als Student Fouqué vorgestellt wurde und seinen ersten bedeutenderen Gedichtband, die „Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten" Ludwig Tieck widmete. Näher natürlich als zu der älteren und jüngeren Romantik ist das persönliche Verhältnis Müllers zu den Schwaben, während Hoffmann durch seine spätere Dichtung unter die politischen Poeten geraten ist. Es sind jedoch verwandte Geister, von ähnlichem Talent und ähnlichen Neigungen, Wilhelm Müller der begabtere, aber so tief, wie es neuerdings geschehen ist, darf man Hoffmann doch auch nicht stellen, dagegen protestiert schon die große Zahl seiner wirklich ins Volk gedrungenen Lieder.

Seinen Ruhm verdankte Müller zunächst seinen „Griechenliedern". Man kennt von ihnen heute etwa noch „Alexander Ypsilanti auf Munkacz" und „Der kleine Hydriot", höchstens auch noch das „Lied vor der Schlacht" („Wer für die Freiheit kämpft und fällt, des Ruhm wird blühend stehn"), das auf Nikolaus Beckers Rheinlied eingewirkt hat — die durchweg trochäischen Verse sind nicht ohne eine gewisse Wucht und bieten hier und da eine wirkliche poetische Situation, im Ganzen ist es aber doch richtig, daß Wilhelm Müller viel eigentümlicher von Wein und Liebe als von der Befreiung Griechenlands gesungen hat. „Er verwandelt sich fast augenblicklich in einen Rhetoriker,

wenn er die Flöte beiseite legt und nach der Tuba greift, und redet dann statt zu blasen.“ Heute beruht Wilhelm Müllers Ruhm wesentlich auf den beiden Liedercyklen, die Schubert komponiert hat, auf der „Schönen Müllerin“ und der „Winterreise“. Sie würden wohl auch ohne die Musik leben, denn ihr lyrischer Gehalt ist bedeutend, wenn auch nicht jedes Gedicht in sich vollendet ist. Müllers Talent hatte etwas Improvisatorisches, er schuf, wie sein Biograph berichtet, „mit unglaublicher Leichtigkeit“, mehr Sänger als Dichter. Aber doch sind einzelne Stücke der genannten Cyklen, ich erinnere nur an „Der Müller und der Bach“ („Wo ein treues Herze in Liebe vergeht“), an den „Lindenbaum“ („Am Brunnen vor dem Thore“), an die persönlichen Gedichte „Gefrorene Thränen“, „Der stürmische Morgen“, „Einsamkeit“, poetisch vollgültig. Von Uhland, mit dem man Wilhelm Müller öfter verglichen hat, unterscheidet er sich dadurch, daß er nicht Volkslieder, sondern volksliedmäßig dichtet, soll heißen, er schafft nicht selbständig etwas den alten Volksliedern Gleichstehendes, sondern im Banne des Volksliedgeistes. Eher erinnert seine Lyrik an die Eichendorffs, nur daß ihr der romantische Stimmungscharakter doch in höherem Grade abgeht, daß sie heller, frischer, moderner ist. Um es schlagend zu sagen, Eichendorffs Sänger ist der romantische Vagant, mag er nun Jäger, fahrender Student oder sonst etwas sein, der Wilhelm Müllers ist einfach der wandernde deutsche Handwerksbursch. Der lebte ja noch zu Müllers Zeit, und so haben dessen Lieder Gegenwartcharakter, die Wanderlust und die reine Naturfreude unverdorbener deutscher Jünglinge haben in ihnen unvergänglichen Ausdruck erhalten. Es ist Morgensonne in Wilhelm Müllers Liedern, bei Eichendorff überwiegt doch die Abendstimmung. Bewunderungswürdig ist die Leichtigkeit der Verse des Dessauer Dichters; was Heine ihm später durch berechnende Kunst nachmachte, bringt er im glücklichen Moment mühelos heraus. Überhaupt hat Heine von Müller wohl am meisten gelernt oder, wenn man will, übernommen. Nicht nur, daß der Heinische Ton direkt von Müller ausgeht, in dessen „Muscheln von der Insel Rügen“ (1825)

stecken auch die Keime der Heinischen Nordseegedichte, ja, man kann sehr viele fast wörtliche Übereinstimmungen in den Gedichten der beiden feststellen. Eine Spezialität Müllers hat Heine freilich nicht gepflegt: er hat keine Trinklieder gesungen. Auf diesem Gebiete hat Müller den neuen Ton begründet, der dann bis in unsere Tage fortgeklungen ist, selbst Scheffel hat ihn noch nicht überwunden, nur die schon vorhandenen Gattungen mehr ausgebaut. Auch als Sänger des Südens („Lieder aus dem Meerbusen von Salerno", dabei auch Ritornellen) ist Wilhelm Müller wohl der erste. Endlich ist er auch als Epigrammatiker nicht zu verachten.

Überhaupt eine in mancher Beziehung typische und vorbildliche Gestalt, wie die meisten Junggestorbenen, die Idealgestalt des deutschen Dichters bis in die Zeit der Münchener, ja, in die siebziger Jahre hinein. Wie er, liebte man allgemein die deutschen Lande mit der leichten Wandertasche zu durchstreifen und die Muse in die Schenken gehen zu lassen, wie ihm war allen Italien das Land der Sehnsucht. Müller sah es früh und schrieb seine vertrauten Briefe „Rom, Römer und Römerinnen" aus der heiligen Stadt. Italomane, wie so viele Spätere ist er aber doch nicht geworden, dazu war die Richtung seines Geistes doch zu deutsch-volkstümlich.

Das ist der Geist, der auch Hoffmann von Fallersleben erfüllt, und er tritt an dem hannöverschen Bauernsohn, zumal im Leben, ein gut Teil derber hervor als an dem Sohne des wohlhabenden Dessauer Schneiders und späteren Günstling des Dessauer Hofes, der Wilhelm Müller war. Hoffmanns Bestes stammt aus den zwanziger und dreißiger Jahren, da war er dem Volksliede am nächsten und schuf wenigstens hier und da ihm Gleichstehendes wie die Romanze „Herr Ulrich", die bekannten Lieder „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald", „Morgen müssen wir verreisen", „Morgen marschieren wir". Seine größtenteils auch in den zwanziger Jahren entstandenen „Lieder der Landsknechte" sind bisweilen überschätzt worden, jedenfalls aber bedeutend echter als die ganze spätere Butzen-

scheibenpoesie. Sehr hoch zu schätzen ist Hoffmann vor allem als Kinderliederdichter, und zwar sind ihm auch hier die älteren, bei denen er noch nicht an die zu lösende Aufgabe dachte, sondern frisch darauf los dichtete, am besten gelungen. „Wer hat die schönsten Schäfchen", „Alle Vögel sind schon da", „Es blüht ein schönes Blümchen", „Du lieblicher Stern", „Der Frühling hat sich eingestellt", „O wie ist es kalt geworden", „Winter Ade", „Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald", „Die Sterne sind erblichen", „Der Sonntag ist gekommen", „So scheiden wir mit Sang und Klang" und noch manche anderen kennen wir aus der Schule und werden wieder jung mit ihnen, wenn wir sie hören — wer diese Lieder trivial schilt, dem ist nicht zu helfen, dem fehlt aller Sinn für das Einfache, Schlichte, Kindliche. Später hat dann Hoffmann freilich alle Verhältnisse des Kinderlebens systematisch besungen, Kinderlieder für den Bedarf geschaffen, und wenn er auch da seine Kinderseele nicht verleugnet, so kommt er doch selten mehr wirklich ins Reich der Poesie. Außerordentlich umfangreich ist Hoffmanns Liebeslyrik, es ist manches hübsche dabei, aber im Ganzen erhalten wir hier die Poesie nur in homöopathischen Dosen. Es steht dann Hoffmann gar nicht, wenn er sich auf Ghaselen wirft oder gar die Lotosblume Heines in Kontribution setzt. Bekannt geblieben sind von der Erotik Hoffmanns nur einige halb didaktische Stücke: „Du siehst mich an und kennst mich nicht", „O glücklich, wer ein Herz gefunden", „Ich will von dir, was keine Zeit zerstört", „Was ist die Welt, wenn sie mit dir durch Liebe nicht verbunden". — Die berühmtesten patriotischen Gedichte Hoffmanns entstanden um 1840 herum, so „Deutschland, Deutschland über alles", „Deutsche Worte hör' ich wieder", „Treue Liebe bis zum Grabe", „Wie könnt' ich dein vergessen". Diese Lieder sind ebensowenig zu entbehren wie die besten Kinderlieder, unser Volk bedarf solcher schlicht liedmäßiger Gemütspoesie, um sein dauerndes Verhältnis zum Vaterlande auszusprechen — für die gehobenen, die großen Momente reicht sie freilich nicht mehr. Über die eigentlich politische Lyrik des Dichters kann

man nun wohl stillschweigend zur Tagesordnung übergehen: Sie erschien einmal, epigrammatisch, wie sie im Ganzen ist, keck und amüsant, wirkt aber heute sehr dünn und selbst fade. Fast jede der „Stimmen aus der Vergangenheit“, die Hoffmann seinen „Unpolitischen Liedern“ anfügte, schlägt seine eigene Reimerei mausetot.

Er ist eine der charakteristischesten Gestalten des Vormärz, dieser Germanist und wandernde Sänger des Liberalismus; seine umfangreiche Selbstbiographie („Mein Leben“) enthält viel kulturhistorisches Material für die Schilderung der Stimmung jener Zeit. Trotz des reichen Wechsels in seinem Leben bleibt er im Grunde immer ein niedersächsischer Bauer, äußerlich wie innerlich, und man kann sehr hübsch sagen, daß seine Poesie wie der Lerchensang sei, der den Bauer bei der Frühlingsarbeit umwirbelt, eintönig, aber frisch.

Sechstes Buch.

Das neunzehnte Jahrhundert II.

Nachklassik und Nachromantik. Das junge Deutschland und die politische Poesie.

Übersicht.

Noch immer lebt Goethe: Aus dem vorklassischen Zeitalter gekommen, beherrscht er das klassische und romantische und tritt nun auch noch in das jungdeutsche ein, das man gewöhnlich mit dem Revolutionsjahre 1830 beginnt, dessen Anfänge aber natürlich in die zwanziger Jahre zurückgehen. In Johann Peter Eckermanns „Gesprächen", die 1835 hervortreten, und in den Briefen aus dem letzten Jahrzehnt des Dichters finden wir bereits alle litterarischen „Mächte" der nach dem Revolutionszeitalter heraufkommenden Übergangszeit erkannt und charakterisiert: Goethe ist der erste gewaltige Bewunderer Byrons, der den Übergang von dem aristokratischen Zeitalter der Romantik zu dem neuen demokratischen bezeichnet, verkennt aber auch nicht die zersetzende Tendenz, die in dem Wesen und Schaffen dieses Poeten ruht, und weiß ihm gegenüber die gesund realistische Richtung der Scott und Manzoni wohl zu schätzen. Gleichfalls zieht die französische Neuromantik des alten Dichters Aufmerksamkeit auf sich, Béranger, Viktor Hugo, Mérimée, Balzac treten in seinen Gesichtskreis, und wie er das Neue und Überraschende

in den Werken der Franzosen erkennt, so bleibt ihm auch das Ungesunde, das Effekthaschende in ihnen nicht verborgen. An der deutschen Litteratur seiner Zeit nimmt er gleichfalls den wärmsten Anteil, findet freilich an ihr nicht viel Erfreuliches: So spricht er von „Lazarettpoesie“ und meint, es sei die Periode der „forcierten“ Talente gekommen — immerhin vortreffliche Charakterisierungen bestimmter im Entstehen begriffener Richtungen, als deren Vertreter hier nur Heine und Grabbe genannt seien. Die wahrhaft bedeutenden Talente verkennt er nicht: Grillparzer empfängt er in seinem Hause und wäre wohl mit ihm dauernd in Verkehr geblieben, wenn sich der Österreicher nicht gar zu ungeschickt benommen hätte; über Rückert spricht er freundlich, Platen tadelt er zwar, gesteht ihm aber ästhetisch sogar mehr zu, als wir ihm heute zu geben geneigt sind, und von Immermann hofft er etwas. Börnes und Menzels Angriffe erkennt er nach ihren Motiven sehr wohl. Niemals rein litterarischer Mensch, beobachtet er auch die großen politischen und sozialen Bewegungen der Zeit, hat für die französischen Liberalen, die Männer des „Globe“, und Canning etwas übrig, will aber für die deutschen Verhältnisse eine ruhige, aus eigenem Kern und eigenem allgemeinen Bedürfnis des Volkes hervorgehende Entwickelung, darin unendlich viel weiser als seine meisten Zeitgenossen und vor allem die jüngere Generation. In dem bekannten Worte: „Ich hasse alle Pfuscherei wie die Sünde, besonders aber die Pfuscherei in Staatsangelegenheiten, woraus für Tausende und Millionen nichts als Unheil hervorgeht“, berührt er sich durchaus mit Bismarck, der ja bekanntlich für die Politik den Rang einer Kunst in Anspruch nahm, aber es war nicht daran zu denken, daß solche Anschauungen schon jetzt Geltung erlangten.

Das Zeitalter des Liberalismus beginnt nun wirklich. Wer dürfte und wollte bestreiten, daß es kommen mußte und notwendig war? Aber man soll den Liberalismus auch nicht in seinem eigensten Charakter verkennen und die unheilvollen Folgen, die er neben den guten gehabt hat, leugnen wollen.

Die Restaurationsepoche, die Biedermeierzeit, wie man sie kulturhistorisch ruhig nennen mag, hatte dem deutschen Volke im Ganzen die Ruhe gegeben, deren es bedurfte, um wirtschaftlich und seelisch wieder zu sich selber zu kommen, Kunst und Wissenschaft hatten eine reiche Blüte, für die erstere mag man auch sagen, Abblüte gehabt, und wenn auch unzweifelhaft ein starker politischer Druck von oben her stattgefunden hatte, wenn die altgewohnte politische Bevormundung des Volkes trotz der Freiheitskriege noch einmal wiedergekehrt war, so ist dabei doch auch zu berücksichtigen, daß ein starkes Interesse der Ordnung einstweilen vorhanden und der Ersatz der bis dahin regierenden Elemente durch neue und frische nicht so ohne weiteres zu beschaffen war. Adel, Beamtenschaft, Geistlichkeit also herrschten nach wie vor. Ihnen gegenüber kam nun aber eine neue Macht auf, das Bürgertum oder, wie wir ruhig sagen können, die Bourgeoisie; denn wir haben es mit einer ganz bestimmten Klasse von Bürgern zu thun, mit den Vertretern des Handels und der aufblühenden Industrie, für deren Lebensbedürfnisse der alte Polizeistaat allerdings zu eng geworden war, und deren Intelligenz und Reichtum wohl den Anspruch auf politischen Einfluß erheben durfte. Sie sind die Hauptträger der liberalen Bewegung, ihre feste Säule. Das eigentliche, das untere Volk hielt sich zunächst von der Bewegung zurück, bis dann mit dem immer mehr anwachsenden Industrialismus auch eine Arbeiterbewegung entstand, der Bauer ist überhaupt nicht in die Bewegung eingetreten, wo er sich rührt, zwingt ihn stets der bare Notstand. Wohl aber fallen fast die gesamten Gebildeten der Bewegung zu, zum Teil aus Haß gegen den Polizeistaat, den sie als unwürdig empfinden, zum Teil aus nationalen Gründen, um die heißersehnte Einigung und Größe des Vaterlandes zu erreichen. Die gefährlichsten Vorkämpfer des Liberalismus stellt das in Deutschland nicht eben seltene gebildete Proletariat, und von ihm gelangt ein Teil denn auch sehr rasch zum Radikalismus, später zum radikalen Sozialismus. Was ist aber der Liberalismus im Grunde? Nun, zuletzt ist er doch wieder die

alte Aufklärung, die, das naturgemäße Element wenigstens eines großen Teiles des deutschen Bürgertums, in Staat und Kirche die Herrschaft der Vernunft verlangt und noch immer nicht gelernt hat, daß die Völker und Menschen verschieden und die Zeiten zu Offenbarungen eigenen Wesens bestimmt sind. Wieder, wie im Aufklärungszeitalter, kommen entscheidende Einflüsse von England und Frankreich herüber, und wie damals der eine Moses Mendelssohn den religiösen Ausgleich im Deismus, so verkündet nun ein ganzer Haufe Juden den nationalen durch die „Freiheit": „Es giebt keine Nationen mehr, nur noch Parteien". Glücklicherweise waren aber historischer und nationaler Sinn durch die Romantik nunmehr so erstarkt, daß die internationalen Irrlehren wenigstens auf die Dauer nicht gefährlich werden konnten. Ganz gewiß, der Liberalismus war insofern berechtigt, als er einen den veränderten Verhältnissen angemessenen Staat, Berücksichtigung der neuen Lebensinteressen der Nation und Vertretung ihrer besten Kräfte verlangte, aber er war in einem großen Irrtum, wenn er das ganze Heil in der Übertragung parlamentarischer Formen aus der Fremde und der Auflösung alles historisch Gewordenen zu Gunsten des Grundsatzes „Laissez faire, laissez aller", auf den die geforderte „Freiheit und Gleichheit" zuletzt hinaus lief, zu finden glaubte. Und er heuchelte, wenn er im Namen des ganzen Volkes sprach: An den Bauer, an den Arbeiter dachte er kaum, vor allem nur an das wohlhabende Bürgertum und seine industriellen Interessen. Er hat viel erreicht, auch sehr viel Gutes für das Volk, aber er hat auch viel vernichtet, viel gesündigt, zumal auf geistigem Gebiete; denn er war utilitaristisch durch und durch. Doch im Ganzen ist die nationale Erziehung des deutschen Volkes, die mit den Freiheitskriegen einsetzt, nicht unterbrochen worden, und jetzt sind wir seit einigen Jahrzehnten dabei, die Sünden des Liberalismus wieder gut zu machen.

Auf dem Gebiete der Litteratur soll dem Liberalismus angeblich der Realismus entsprechen, und beiden ist ja gewiß eine Tendenz auf die Wirklichkeit gemeinsam. Doch kommt die große

Bewegung des Realismus tiefer heraus, sie übernimmt das große nationale Erbe der Romantik, in der sie, wie früher bemerkt, ursprünglich mit enthalten war, und erlangt die volle und höchste nationale Bedeutung gerade zu der Zeit, wo der Liberalismus vollständig gescheitert erscheint, in den fünfziger Jahren. Ihre Hauptvertreter sind, wie wir noch sehen werden, wesentlich konservative Naturen, die litterarischen Richtungen aber, die mit dem Liberalismus in nächster Verbindung stehen, das junge Deutschland und die politische Poesie, sind hauptsächlich negativ, zersetzend, international, verfallende Romantik, die Neues will, aber noch nicht kann. Es ist ein Irrtum, wenn man im besonderen behauptet, daß das junge Deutschland (im engeren Sinne) den Durchbruch des Liberalismus und des Realismus bedeute; wie der berechtigte Liberalismus in ernsten Geistern wie Uhland, Chamisso, Dahlmann lange vor Heine und Gutzkow bedeutende Vertreter hatte, so ist auch der Realismus lange vor dem Jahre 1830 aufgekommen und hat in den Jungdeutschen sogar entschiedene Gegner gehabt. „Niemand verkennt oder leugnet," schreibt Adolf Stern, „daß das junge Deutschland die Elemente politischer Gesinnung oder Leidenschaft in unsere Litteratur trug, daß ein unklarer Drang zum Neuen die litterarisch-publicistischen Zwitterwerke dieser Schriftstellergruppe erfüllte. Aber hinfällig ist der Anspruch, daß hierin die Keime der modernen deutschen Dichtung lägen . . . Die Anfänge zu der innerlichen und echten modernen Entwickelung unserer poetischen Litteratur liegen — darüber kann kein Streit mehr sein — weit diesseits (von uns aus jenseits) der Pariser Julitage, der Wienbargschen „Ästhetischen Feldzüge" und der Börneschen „Briefe aus Paris". Reichen diese Anfänge mit ihren Wurzeln zu dem kühnen und entschlossenen Realismus, dem mächtigen und unerbittlichen Wahrheitsdrange des unglücklichen Heinrich von Kleist zurück (dessen gesammelte Werke Ludwig Tieck 1825 zum erstenmale herausgab), ist der Zug zu lebendiger Erfassung und künstlerischer Wiedergabe des fortschreitenden Lebens in der ganzen Reihe der Erscheinungen wirksam, an die ich hier rasch

erinnern durfte (Tieck, Grillparzer, Raimund, Immermann u. s. w., es wäre auch die ganze Entwickelung des historischen Romans zu nennen gewesen), so ist es allerdings Zeit, die äußere Systematik unserer neueren Litteraturgeschichte mit den Thatsachen und Ergebnissen der Einzelforschung besser in Einklang zu bringen, als es zumeist geschieht." Gerade dazu mache ich hier den Versuch: Es geht nicht länger, die politischen Abschnitte 1830, 1848 und 1870 (wozu man neuerdings noch 1890 als das Jahr des Sturzes Bismarcks gesellt hat) ohne weiteres auch als litterarische anzunehmen, wobei sich dann das ganz äußerliche Schema: Vor 1830 Reaktion, nach 1830 Aufschwung, nach 1848 Reaktion, nach 1870 wieder Aufschwung ergiebt, sondern man muß, wie ich es bereits gethan, eine mächtige Periode des Realismus von den zwanziger bis in die siebziger Jahre annehmen, die in den fünfziger Jahren gipfelt und in der ersten Hälfte von der tendenziösen Dichtung Jungdeutschlands, in der zweiten von der antitendenziösen, eklektischen, l'art pour l'art-Poesie der Münchner begleitet ist. Was im besonderen die dreißiger Jahre anlangt, so haben sie zwar die aufsteigende realistische Entwickelung, aber diese erscheint durch den Lärm Jungdeutschlands, den man immerhin einen Sturm und Drang nennen mag, einigermaßen verdeckt. Ich trage kein Bedenken, die folgende Charakteristik Julius Harts, der mir gewiß fern genug steht, als die Erscheinung, wenn auch nicht ganz das Wesen dieser Übergangszeit treffend wiederzugeben: „Im Bezirk der deutschen Bildung sind es vor allem die dreißiger Jahre, in denen sich die Welten von einander scheiden. Da lebt der eigentliche Übergangsmensch, der Mensch zwischen den zwei Stühlen, der kein Idealbildner mehr ist und ein reiner Praktiker noch nicht zu sein wagt. Etwas Verstimmtes, ewig Unglücklich-Mißgelauntes, Unruhig-Disharmonisches trägt er an sich, das ihn innerlich verzehrt und nie zu einem rechten Genuß des Lebens kommen läßt. Die Freude und das Freudebringende scheint ihm die Natur versagt zu haben, und wie ein drückender Nebel liegt es auf ihm, auf den Strauß, den Gutzkow und all den Geistern

des jungen Deutschlands, das als Nachzügler der idealistisch-ästhetischen Kultur des Goethischen Deutschlands erschien und als Sturmvogel der realistisch-politischen Kulturperiode des Bismarckschen Deutschlands voraufflog. Zwischen den beiden Welten steht es, und die eine versteht es nicht mehr, die andere noch nicht. Es schwankt fortwährend von einem Standpunkt zum andern hin. Das Unentschiedene, Zerfahrene und Problematische ist sein eigentliches Kennzeichen. Die Mittel stehen mit den Zwecken im Widerspruch. Man kann sagen, daß das Geschlecht des jungen Deutschlands so ziemlich alles verpuddelte, was es unter die Hände bekam, weil es alles schief und uneigentlich ansah und anfaßte. Von der Poesie und Kunst verlangte es politische Bekenntnisse und Thaten, und der Politiker sollte sich als Dichter und Phantasiemensch am Genuß glänzender Zukunftsideale genügen lassen. Es verlangt aus dem ästhetischen Dunstkreise der weimarischen Kunstperiode hinausstürmend nach Männern, nach Thaten und praktischem Handeln, und wird es vor eine That gestellt, dann nimmt es eine interessante Hamletstellung an und ergeht sich in sentimentalen Betrachtungen über das Hinschwinden des alten Idealismus. Unfähig zu bauen und zu schaffen, wie der Dichter, wie der Philosoph baut und schafft, unfähig der Freude an einer reinen Ideenwelt, aber auch unfähig, an der Arbeit des rein praktischen Realismus teilzunehmen, erschöpft sich das junge Deutschland in einem unfruchtbaren Räsonnieren, in Kritik und Reflexion. Sein Geist schwebte über den Verhandlungen des Frankfurter Parlaments und lebte in dieser aristophanischen Komödie, zu welcher sich die Märzrevolution ausgestaltete." Das alles stimmt im Ganzen, aber es stimmt doch nur für das junge Deutschland, das alte war auch noch da, und gleich nach 1840 tritt wieder eine neue Generation auf, die so ziemlich weiß, was sie will, wenn sie auch erst in der Reaktionszeit nach 1848 erstarkt. Man darf nicht übersehen, daß in den dreißiger Jahren neben Börne und Heine Rückert, Platen und Immermann da sind, neben Gutzkow Julius Mosen, neben Lenau und Freiligrath Mörike und Annette von

12*

Droste, daß Größen des wirklichen Realismus wie Jeremias Gotthelf bereits aufgetreten sind und Hebbel und Ludwig vor der Thür stehen. Da erhält denn freilich für den Tieferblickenden die ganze deutsche Entwickelung ein anderes Gesicht.

Doch wir stehen immer noch in den zwanziger Jahren, die Anfänge des jungen Deutschlands sind noch kaum erkennbar, wohl aber die Anfänge der neueren Dichtung, der Zug zu lebendiger Erfassung und künstlerischer Wiedergabe des fortschreitenden Lebens. Es sind zunächst die Dichter zu betrachten, die wir oben im Zusammenhang mit Goethe genannt haben. Man bezeichnet sie gewöhnlich als Nachklassiker und Nachromantiker und von ihnen aus geht die realistische Entwickelung. Mehr und mehr wurden jetzt Klassik und Romantik, obgleich Goethe und Tieck noch lebten und die nationale Richtung der Romantik sogar noch in ziemlich frischer Blüte stand, „historisch", die neuauftretenden Dichter konnten, so sicher sie in ihrer Jugend noch von ihnen, der Romantik vor allem, stark beeinflußt wurden, doch allmählich zur Klarheit über sie und zugleich sich selber gelangen und dann eigene Wege suchen. Schwer genug wurde es ihnen vielfach; je tiefer sie beanlagt waren, um so besser erkannten sie auch, was bereits geleistet war, und kamen sich dann, da sie noch kein Sturm und Drang beirrte, als Epigonen vor, aber zuletzt fanden sie doch ihren Weg, sei es nun, daß sie die Form weiter ausbildeten oder neuen Stoff und Gehalt zu erobern trachteten. Sie sind nicht gerade große Poeten, aber tüchtige Männer sind sie. Einer freilich ist unter ihnen, der, von der Klassik und Romantik gleichmäßig Eindrücke empfangend, doch aus ungebrochenem Boden zu eigener und besonderer Größe erwächst, zu solcher Größe, daß er sich Goethe und Schiller als Dritter, wenn auch als Geringster von ihnen anreiht. Es ist der Österreicher Franz Grillparzer.

Man wird sich entsinnen, daß wir uns die Österreicher im fünften Buche für eine zusammenhängende Darstellung in diesem sechsten aufgespart haben. Es war in der That notwendig, da sie jetzt in einer großen und vielseitigen Entwickelung erscheinen, die

kurz vor 1820 beginnt und bis in die vierziger Jahre reicht. Fast hundert Jahre seit den Tagen Abrahams a Santa Clara hatte das Litteraturleben der großen östlichen Monarchie vollständig brach gelegen, und auch die Anfänge des Neuen im Josephinischen Zeitalter, die Lessing-Nacheiferung Sonnenfels', die Wieland-Nachahmung der Alxinger und Blumauer, waren noch bescheiden genug. Zur litterarischen Höhe der Klassik strebten zuerst die Gebrüder Collin empor; wie sie, versuchten sich auch Pyrker und der Geschichtschreiber des Tiroler Aufstandes Joseph Freiherr von Hormayr in historischen Dramen, während die schon einmal genannte Karoline Pichler, deren „Denkwürdigkeiten“ für das Leben Altwiens von großer Wichtigkeit sind, das Feld des historischen Romans, freilich doch im Geiste der landläufigen Belletristik, anbaute. Erst im Restaurationszeitalter, unter der Herrschaft Metternichs, während Österreich von den liberalen Schriftstellern als das europäische China bezeichnet wurde, holte die österreichische Litteratur das bisher Versäumte nach und ließ eine Reihe von Talenten hervortreten, die allgemein deutsche Beachtung beanspruchen konnten — übrigens ein Beweis, daß politische Verhältnisse und künstlerisches Leben nicht so eng zusammenhängen, wie man gemeinhin annimmt. Man hat ja freilich behauptet, die meisten der österreichischen Talente seien durch den Metternichschen Geistesdruck um ihre höhere Entwickelung gebracht worden, aber die Behauptung ist unhaltbar. „Wer jemals,“ schreibt Emil Kuh, „unter dem die Geister bevormundenden und quälenden Regiment des absolutistischen Österreichs dichterisch ergiebige Kräfte hatte, der vermochte sie auch bis auf einen Grad zu entfalten, welcher an ihrer Stärke keinen Zweifel ließ; der treibende Baumast durchwuchs das ihn beengende Gestein ... Ein wahrhaft großer Dichter konnte allerdings aus jenem Österreich nicht hervorgehen, kein Dante und kein Goethe; aber nicht deshalb, weil der Rotstift des Censors dort sein Unwesen getrieben hat, sondern weil die Vorbedingungen fehlten, welche zu dem umfassenden individuellen Ausdruck allgemeinen Lebens unerläßlich sind.“ Nein, einen

großen Dichter vom Standpunkt der Weltlitteratur aus brachte Österreich nicht, wohl aber einen großen nationalen Dichter, eben Franz Grillparzer, geboren am 15. Januar 1791 zu Wien, gestorben ebendaselbst am 21. Januar 1872. Er ist der Klassiker Österreichs, der Dichter, den es Goethe und Schiller an die Seite gesetzt hat. Es war Joseph Schreyvogel, der, „in den Verdacht einer Anhänglichkeit an die Grundsätze der französischen Revolution gekommen", nach Jena und Weimar gegangen war und dort mit Goethe und Schiller verkehrt hatte, dann, wieder in der Heimat, ein einflußreiches Sonntagsblatt herausgegeben hatte und seit 1814 Hoftheatersekretär und Dramaturg geworden war, Schreyvogel, unter dem Namen K. A. West Übersetzer von Calderons „Leben ein Traum" und Moretos „Donna Diana", der im Jahre 1817 Grillparzers Erstlingswerk „Die Ahnfrau" auf die Bühne des Burgtheaters brachte und damit die Blütezeit der österreichischen Litteratur einleitete. Die „Ahnfrau", ein Schicksalsdrama, von Calderon, aber auch von Müllners „Schuld" beeinflußt, machte ihren Verfasser in ganz Deutschland bekannt, sein zweites Stück „Sappho", klassicistisch, aber doch auch wie von einem warmen romantischen Hauch überweht, erregte die Aufmerksamkeit Goethes und Byrons und stellte Grillparzers Dichtergröße bei allen Urteilsfähigen fest, wenn er auch bei dem Durchschnitt, namentlich in Norddeutschland Namen und Ruf eines Schicksalsdramatikers nie recht los wurde. Allerlei persönliche Schicksale und die Beamtenlaufbahn wurden Grillparzers dichterischer Entwickelung vielfach gefährlich, doch versuchte er in der Trilogie „Das goldene Vließ" (1822: „Der Gastfreund", „Die Argonauten", „Medea") das Höchste und gab wenigstens in der Gestalt der Medea eine der bedeutendsten Charakterschöpfungen der deutschen Litteratur. Auch sein historisches Drama „König Ottokars Glück und Ende", das man gewöhnlich das österreichische Seitenstück zu Kleists „Prinzen von Homburg" nennt, war groß angelegt, hielt sich aber nicht ganz auf der Höhe, da Grillparzer, einer weichen, sensiblen Natur, zwar nicht die dramatische Begabung im allgemeinen, aber eine

bestimmte dramatische Energie und tragische Strenge fehlten. Der „Ottokar“ lag zwei Jahre bei der „Censur“ und galt schon als verloren, als er durch Vermittelung der österreichischen Kaiserin doch noch auf die Bühne gelangte. Leider verbitterte Grillparzer nach und nach, und auch eine Reise nach Norddeutschland und zu Goethe, der ihn sehr freundlich aufnahm, vermochte nicht, ihn zu befreien. Sein nächstes Drama „Ein treuer Diener seines Herrn“ hatte ungewöhnlichen Erfolg, die österreichischen Machthaber aber wollten es dann verschwinden lassen, wahrscheinlich, weil sie fürchteten, daß seine scheinbar übertriebene Loyalität Widerspruch erwecken werde. In seiner Hero und Leander-Tragödie „Des Meeres und der Liebe Wellen“ gab Grillparzer sein Meisterwerk, das beste deutsche Liebesdrama, aber das Werk hatte keinen besonderen Erfolg. Den fand wiederum das dramatische Märchen „Der Traum ein Leben“, aber das Lustspiel „Weh dem, der lügt“ wurde darauf im Jahre 1837 vom Wiener Publikum abgelehnt, und von jetzt an trat der Dichter mit keinem neuen Werke mehr hervor. „Nicht um der Censurbosheiten willen, die dann und wann gegen ihn verübt wurden, und nicht aus Ekel vor der ihn angrinsenden politischen Misère duckte er sich in den Schmollwinkel hinein, wo er Laute des Grolls und der Verwünschung ausstieß: Die rohen Verletzungen, die ihn als Dichter in seiner Vaterstadt trafen, die litterarische Geringschätzung, die der in Wien halbvergessene Poet an Deutschland wahrnahm, haben ihn in eine weltscheue Einsamkeit getrieben, und neben ihm kauerte gleichsam eine ergrimmte Resignation; keine stille Entsagung hütete die Schwelle“. Das wurde auch nicht anders, als Heinrich Laube in den fünfziger Jahren seine Stücke wieder aufzuführen begann und ihm der Ruhm des größten österreichischen Dichters in den sechziger und siebziger Jahren nicht mehr verweigert wurde. Aus seinem Nachlaß traten die Dramen „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg“, „Die Jüdin von Toledo“, „Libussa“ und das Bruchstück „Esther“ hervor, sie noch mehr als der „Ottokar“ und „Ein treuer Diener seines Herrn“ Zeugnisse

dafür, daß auch Grillparzer in seiner Art zum Realismus gekommen war. Seiner Gesamtstellung nach muß man ihn einfach als Klassiker bezeichnen, als einen Klassiker, der nur deswegen nicht mit Goethe und Schiller gleichzeitig hervorgetreten, weil sein Heimatland in der Entwickelung noch zurück war. Das gab ihm aber wieder den Vorteil, daß er nun von der Romantik her auch die Einflüsse des spanischen Dramas aufnehmen konnte. Als Mensch wurzelte er durchaus im Zeitalter der Humanität.

Klassiker in seiner Art ist auch der etwas ältere Zeitgenosse und Landsmann Grillparzers Ferdinand Raimund (aus Wien, 1790—1836), freilich nur der Klassiker des Volksstücks. Dieses war der einzige Zweig der Litteratur (man möchte hier Litteratur aber in Anführungszeichen setzen), der sich auf dem Wiener Boden von alten Zeiten her erhalten und eine verhältnismäßig reiche, wenn auch nicht durchaus erfreuliche Entwickelung erfahren hatte. Von der alten Hanswurstiade, in der Komiker wie Prehauser, Stranitzky, Kurz-Bernardon die Wiener entzückt hatten, und deren bedeutendster Autor im achtzehnten Jahrhundert Philipp Hafner gewesen war, war man zur Zauberposse, Burleske, Parodie gelangt, in denen der alte Geist immer noch fortlebte, und für die man im Leopoldstädter Theater die klassische Bühne hatte. Die Autoren, die Raimund unmittelbar vorangingen, waren Joachim Perinet, Joseph Aloys Gleich und Karl Meisl; auch Ignaz Franz Castelli, der Verfasser des „Schicksalstrumpfs“ und von „Roderich und Kunigunde“, und Adolf Bäuerle, der Herausgeber der „Wiener Theaterzeitung“, an der der berüchtigte Jude Moritz Saphir seine wechselreiche Laufbahn begann, mögen hier, trotzdem daß sie gelegentlich höhere litterarische Allüren annahmen, genannt sein. Raimund, dem Volke entstammend und seit 1808 Schauspieler, kam im Anfang der zwanziger Jahre gleichsam durch Zufall in die dramatische Produktion hinein und schrieb zuerst den „Barometermacher auf der Zauberinsel“, der nur durch harmlose Laune über die gewöhnlichen Zauberstücke emporragt. Aber schon in seinem zweiten Stücke, dem „Diamant des Geisterkönigs“ über-

traf der Dichter alle seine Mitbewerber, und mit „Der Bauer als Millionär", „Der Alpenkönig und der Menschenfeind" und vor allem „Der Verschwender" (1833) schuf er ein Volksstück, das uns noch heute in der glücklichen Verbindung rein poetischer, volkstümlich didaktischer, humoristischer und realistischer Elemente unübertroffen erscheint. Wie bei Grillparzer, finden wir auch bei Raimund klassische — sein Ideal war Schiller — und romantische Einflüsse zu selbständiger Einheit entwickelt, und zugleich kündigt sich in unmittelbar dem Volksleben entnommenen Scenen der Realismus an. Leider erhielt die von Raimund begonnene Hebung des Volksstücks keine Folge, der noch bei seinen Lebzeiten aufgetretene Johann Nepomuk Nestroy aus Wien (1802—1862) führte es, schon mit seinem ersten Stück „Der böse Geist Lumpacivagabundus", wieder in die Gemeinheit hinein. Immerhin steckt auch noch in den Werken Nestroys, des genialen Fauns, sehr viel Lebensbeobachtung, scharfe Satire, wilder Humor, wie denn überhaupt das Wiener Volksstück der Berliner Posse stets weit überlegen blieb. Eine neue Erhebung ward ihm vierzig Jahre nach Raimund durch Ludwig Anzengruber zu teil.

Grillparzer und Raimund sind beide echte Wiener, auch der erstere mit unauflöslichen Banden an den Heimatboden gekettet. Der Aufschwung der österreichischen Litteratur beschränkte sich aber keineswegs auf Wien und auf das Drama, es entstand auch, wie schon einmal erwähnt, eine nationale Gruppe der Romantik, die namentlich zu Uhland und den Schwaben Beziehungen hatte, später freilich auch andere Einflüsse auf sich wirken ließ. Da ist zuerst Karl Egon (Ritter von) Ebert aus Prag (1801—1882) zu nennen, der 1824 „Gedichte", 1829 das böhmisch-nationale Heldengedicht „Wlasta", die Geschichte des sagenhaften böhmischen Mägdekriegs in Nibelungenstrophen, 1833 ein idyllisches Epos „Das Kloster" herausgab. Er ward Goethe bekannt, der ihn als recht erfreuliches Talent bezeichnete, freilich seinem großen Epos die eigentliche poetische Grundlage, die Grundlage des Realen absprach: „Landschaften,

Sonnenauf- und -untergänge, Stellen, wo die äußere Welt die seinige war, sind vollkommen gut und nicht besser zu machen. Das übrige aber, was in vergangenen Jahrhunderten hinauslag, was der Sage angehörte, ist nicht in der gehörigen Wahrheit erschienen, und es mangelt diesem der eigentliche Kern. Die Amazonen und ihr Leben und Handeln sind ins Allgemeine gezogen, in das, was junge Leute für poetisch und romantisch halten und was dafür in der ästhetischen Welt gewöhnlich passiert." Eine Anzahl Balladen und lyrischer Gedichte Eberts haben sich in Lesebüchern und Anthologien mit Recht erhalten. — Ziemlich gleichzeitig mit Ebert ist der Steiermärker Karl Gottfried Ritter von Leitner aus Graz (1800—1890) aufgetreten, dessen „Gedichte" zuerst 1825 erschienen und auch Balladen und Romanzen in Uhlands Stil, in der zweiten Auflage (1857) auch Sonette und Epigramme enthielten, die Friedrich Hebbel sehr lobte. Leitner ist außerhalb Österreichs wohl kaum bekannt geworden. — Hier sind dann auch die beiden Wiener Vogl und Seidl anzuschließen, die man auch noch mit einigen Stücken in Lesebüchern und Anthologien findet. Johann Nepomuk Vogl (1802—1866) ist trotz ausgebreiteter Produktion unbedeutend, dagegen kann Johann Gabriel Seidl (1804—1875) Anspruch erheben, unvergessen zu bleiben: Er ist ein unverächtliches lyrisches Talent, auch wie sein bekanntes Gedicht „Der tote Soldat" erweist, bisweilen ein glücklicher Balladendichter. Seine „Dichtungen" erschienen zuerst 1826 bis 1828, später auch „Flinserln", Gedichte in niederösterreichischer Mundart, und zahlreiche Erzählungen.

Auf das dramatische Gebiet kommen wir wieder mit Johann Ludwig Deinhardstein aus Wien (1794 bis 1859), der nach Schreyvogels Abgang Vizedirektor des Burgtheaters war. Er ist der österreichische Vertreter des Künstlerdramas und namentlich durch seinen „Hans Sachs" (1829) bekannt geworden, den Goethe mit einem Prolog versehen hat:

„Hingeschrieben mit leichter Hand,
Als stünd' es farbig an der Wand,
Und zwar mit Worten so verständig,
Als würde Gemaltes wieder lebendig"

heißt es da, und in der That, Deinhardstein besaß ein hübsches Bühnentalent und Gewandtheit des poetischen Ausdrucks, wenn auch keine besondere Charakterisierungskraft. Von seinen späteren Stücken sind „Erzherzog Maximilians Brautfahrt" (nach dem Teuerdank), „Garrick in Bristol", „Fürst und Dichter" (Goethe), „Die rote Schleife" (Voltaire) bekannt geworden. — Vielseitiger, der bedeutendste Poet dieser Gruppe ist Joseph Christian Freiherr von Zedlitz, auf dem Schlosse Johannisberg bei Jauernik in Österreichisch-Schlesien geboren (1790—1862). Er begann als Dramatiker mit einem ziemlich wüsten nordischen Drama „Turturell" (1819), gab dann im spanischen Stil das Trauerspiel „Zwei Nächte in Valladolid", das Lustspiel „Liebe findet ihre Wege", bearbeitete darauf den „Stern von Sevilla" Lope de Vegas und setzte in „Kerker und Krone" Goethes „Tasso" fort. Seine Bedeutung beruht nicht auf seiner Dramatik, sondern auf seiner Lyrik („Gedichte" 1832), die von Uhland und Kerner ausgeht, dann auch Heinische Einflüsse zeigt. Fast Weltruhm hat seine Ballade „Die nächtliche Heerschau" erlangt; einige andere Balladen, wie „Das Weib des Räubers" stehen nicht allzuviel hinter ihr zurück. Die „Totenkränze" (1827), Kanzonen, sind formvollendete, des Gehalts nicht entbehrende Reflexionslyrik, die zu den Gräbern großer Kriegshelden (Wallenstein und Napoleon), Dichter (Tasso und Shakespeare), Liebender (Romeo und Julie), Wohlthäter der Menschheit (Joseph II. u. s. w.) führt. Daß Zedlitz von Byrons Geist beeinflußt war, beweist seine Übersetzung von „Childe Harolds Pilgerfahrt". In seinen späteren Tagen schuf dann der Dichter noch das „Märchen in achtzehn Abenteuern" „Waldfräulein" (1842), das, vielleicht von Immermanns „Tristan und Isolde" angeregt, mit Gottfried Kinkels „Otto der Schütz" die Neuromantik und das neuere Minne-Epos einleitet. Grillparzer, sonst nicht gerade Zedlitz' Freund, hat die

kleine Dichtung sehr gelobt, und zwar zunächst, weil der Dichter „sein Werk in zusammenhängender, ununterbrochener Darstellung vollendet hat, statt jener fragmentarischen Stückelepik, die gegenwärtig Mode geworden ist, wo denn guckkastenartig ein Bild nach dem andern eingeschoben wird, und man am Ende eine Reihe lyrisch-beschreibender Stellen vor sich hat, nie aber ein Epos oder überhaupt ein Ganzes“, dann weil uns die Dichtung „mit jenem Ideenkram verschont, der die Hervorbringungen der neuesten Zeit so widerwärtig macht“. Das ist nun echt Grillparzerisch, im übrigen aber stimmt die Charakteristik der Dichtung insofern, als die zweite Hälfte entschieden besser ist als die erste: „Es ist, als ob der Verfasser anfangs nicht den rechten Ton hätte finden können, als ob das Werk zur eignen Unterhaltung begonnen worden wäre, ohne noch zu wissen, ob es zu Ende kommen werde. Nach und nach wird die Darstellung freier, die Figuren treten schärfer heraus und gegen den Schluß zu wird Waldfräulein ein wirkliches Individuum, eine Existenz.“ Richtig ist auch die Bemerkung über den altertümelnden Charakter des Verses zu Anfang. Zedlitz gab dann noch 1848 sein „Soldatenbüchlein“, zum Preise der österreichischen Armee, die ja den Staat zu jener Zeit wirklich gerettet hat, und zuletzt die „Altnordischen Bilder“ („Ingvelde Schoenwang“ und „Swend Felding“) heraus. — Was Zedlitz als Dramatiker nicht gelang, leistete Friedrich Halm oder, wie er mit seinem wirklichen Namen hieß, Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen aus Krakau (1806—1871). Er gehört im Grunde nicht mehr zu dieser älteren österreichischen Gruppe, es ist schon etwas Modernes (im schlechten Sinne), man möchte sagen, Jungdeutsch-Überreifes in ihm. Doch aber soll man ihn in der Nähe Grillparzers behandeln, da er nicht nur eine von diesem gewünschte Stellung (als Kustos der Hofbibliothek), sondern zum Teil auch die Erfolge erhielt, die jener verdiente, und wie er den starken litterarischen Einfluß der Spanier erfuhr, der ihm durch seinen Lehrer Michael Enk von der Burg zukam. Es wäre zu viel, wenn man auf Grillparzer und Halm das scharfe Hebbelsche Epigramm:

„Jedem Heroen stellt sich ein winziger Affe zur Seite,
Der sich die Kränze erschnappt, welche der andre verdient",

anwenden wollte, aber soviel ist richtig, daß Halm zu den gewandten theatralischen Talenten gehört, die mit dem ererbten Pfunde des Genies wuchern und dadurch in der Zeit mehr erreichen als der Genius selbst. Im übrigen hat der Dichter doch eine eigene Physiognomie: „Die eigentümliche Mischung von Kälte und warmer Sinnlichkeit, von Romantik und einem scharfen, ja bittern Realismus, von ungesunder, weicher, traumseliger Sentimentalität und psychologischem Raffinement, von künstlerischem Feingefühl und grellem Ungeschmack," die Adolf Stern hervorhebt, kann niemand verkennen. Uns ist sie heute unerträglich geworden, wir lassen uns durch „die Pracht der Halmschen Situationsdarstellung, den Bilderglanz und schmeichelnden Wohlklang seiner Verse" nicht mehr darüber täuschen, daß wir es hier nicht mit einem wirklichen dramatischen Dichter, sondern mit einem Theatermenschen — Halm war etwa der Sudermann seiner Zeit — zu thun haben, und vor allem ist uns das Excellieren Halms in der Coulissen-Naivetät, die Hebbel die zweite Unschuld nennt, ein Greuel. Berühmt wurde der Dichter gleich durch sein erstes Stück, die „Griseldis" (1835/36), die den aus dem Boccaccio bekannten Stoff in das Zeitalter König Arthurs und seiner Tafelrunde verlegt und ihn mit einem zeitgemäßen Schlusse versieht. Im „Sohn der Wildnis" nahm Halm das Motiv von Grillparzers „Weh dem, der lügt" auf und hatte den Erfolg, der jenem fehlte; gerade dies Stück ist aber das weichlichste und am meisten gemachte des Dichters. Großes Aufsehen erregte darauf „Der Fechter von Ravenna" (1854), auch deswegen, weil der bayerische Schulmeister Franz Bacherl behauptete, Halm habe ihm die Idee gestohlen. Das Stück behandelt das Schicksal des Thumelikus, des Sohnes Armins, und seiner Mutter Thusnelda in der Gefangenschaft, in der Hauptsache sensationell und ohne wahren historischen Sinn. Von den späteren Stücken hatte dann noch das sinnliche-schwüle „Wildfeuer" einen bedeutenderen Erfolg. Weniger bekannt geworden, aber

nicht gerade schlechter sind „Der Adept“, „Sampiero“, „Iphigenie in Delphi“ und „Begum Somru“. Den echtesten Halm findet man in den von der italienischen Novellistik und Heinrich von Kleist beeinflußten Erzählungen, und diese werden vielleicht noch einmal wieder bekannter werden. — Es sei hier auch gleich der bekannteste österreichische Lustspieldichter charakterisiert, der aus dem Restaurationszeitalter, aus Altwien hervorwächst, dann im jungdeutschen Zeitalter als der Hauptfrondeur erscheint und noch in den Tagen des Nachmärz, ja bis in die neueste Zeit hinein allerlei Zeitkonflikte mit großem Geschick auf die Bühne zu bringen versteht: Eduard von Bauernfeld aus Wien (1802—1890), in manchem Betracht der beste oder doch der feinste Gesellschaftslustspieldichter der deutschen Litteratur. Wie Grillparzer ist auch er ein echter Wiener, ein „Raunzer“, wie der Kunstausdruck lautet: Fortwährend räsonniert er über die österreichischen Verhältnisse, aber doch kann er außerhalb der schwarz-gelben Grenzpfähle nicht leben. Die Schwäche seiner Stücke liegt vor allem in der Handlung, er ist nicht imstande, dieser eine entschiedene Physiognomie zu verleihen, was doch dem viel gewöhnlicheren Talent Roderich Benedix' z. B. häufig gelingt, auch hat Grillparzer recht, wenn er meint, daß Bauernfeld glücklich nur in der Charakteristik der Nebenpersonen sei, während seine Hauptpersonen unbedeutend oder höchst allgemein blieben; die Vorzüge des Bauernfeldschen Lustspiels aber sind ebenso unverkennbar, sie beruhen auf seiner vortrefflichen Wiedergabe der Wiener Atmosphäre und auf seiner eleganten Konversation. Seinen ersten Erfolg errang Bauernfeld mit dem „Liebesprotokoll“ (1831), dem „Das letzte Abenteuer“, „Die Bekenntnisse“, „Bürgerlich und romantisch“, „Das Tagebuch“ folgten, alles Werke, in dem das behagliche Leben Altwiens noch ungestörten Ausdruck fand. Mit dem kleinen Stücke „Großjährig“ warf sich Bauernfeld dann auf die entschiedene Tendenzdichtung und geißelte das österreichische Bevormundungssystem — das Erscheinen dieses Werkes auf dem Burgtheater (1846) hat man als ein Vorzeichen der kommenden Revolution hingestellt und an Beaumarchais'

„Figaros Hochzeit" erinnert. 1848 spielte Bauernfeld auch eine Zeitlang eine politische Rolle. Aus den fünfziger Jahren hat nur das Charaktergemälde „Krisen" größeren Erfolg gehabt, dann in den sechziger Jahren das Schauspiel „Aus der Gesellschaft" und das Lustspiel „Moderne Jugend", die nun den Einfluß des französischen Sittendramas zeigen. Bauernfeld hat sich auch im höhern, im Verslustspiel und im ernsten Drama versucht: Die romantischen Lustspiele „Die Geschwister von Nürnberg" und „Der Musikus von Augsburg", das romantische Schauspiel „Fortunat", das Tendenzstück „Ein deutscher Krieger", weiter ein „Franz von Sickingen" und die deutsche Komödie „Landfrieden" haben wenigstens einige Aufmerksamkeit gefunden. Aus dem Alter des Dichters stammt der Roman „Die Freigelassenen, Bildungsgeschichte aus Österreich". Er ist im Ganzen über den verwaschenen österreichischen Liberalismus nicht hinweggekommen und hat sich auch bis zuletzt in den gebildeten jüdischen Kreisen Wiens am wohlsten gefühlt — man kann's ihm nicht gerade zum Vorwurf machen, da er eben ein Sohn seiner Zeit war, aber im Interesse des Deutschtums wäre es wünschenswert gewesen, es hätten energischere Charaktere die Wacht an der Donau gehalten als die „Raunzer". — Mit Anastasius Grün und Nikolaus Lenau, die Jugendbekannte Bauernfelds waren, tritt dann in Österreich wahrhaft das neue Geschlecht auf. Sie sind auch, namentlich der letztere, nicht mehr so specifisch-österreichisch.

Muß man, wenn man Franz Grillparzer einen Nachklassiker nennt, den Zusatz machen, daß er darum kein Epigone sei, so bedarf es bei Rückert und Platen dieses Zusatzes nicht. Beide sind unzweifelhaft selbständige Dichterpersönlichkeiten, aber sie stehen auf dem Grunde unserer klassischen, zumal der Goethischen Dichtung und erobern kein Neuland, wenn sie auch den gerodeten Boden zu höherer Kultur zu erheben verstehen. Von der eigentlichen Romantik wird Rückert gar nicht, Platen nur in seiner Jugend beeinflußt, beide sind klare und verständige Naturen und bereiten so den Realismus

wenigstens mit vor, wenn sie auch, wesentlich lyrische und Formtalente, sich zu realistischer Gestaltung nicht erheben. Ihrer Herkunft nach sind beide Franken (wenn auch Platen einer ursprünglich norddeutschen Familie entstammt), also Landsleute Goethes, und an dessen Altersdichtung knüpfen sie auch unmittelbar an. Als bayrische Unterthanen werden sie von dem kunstsinnigen König Ludwig I. (geboren zu Straßburg 1786, seit 1825 regierend, gestorben 1868), der ja auch dem alten Goethe nahe trat und als Dichter („Gedichte" 1829—1847) ein echter Nachklassiker ist, mannigfach gefördert. Der ältere von beiden, Johann Michael Friedrich Rückert aus Schweinfurt (1788 bis 1866) trat, wie schon erwähnt, zuerst als Dichter der Befreiungskriege hervor, 1814 mit den „Deutschen Gedichten" von Freimund Reimar. Eine politische Komödie „Napoleon" ward nicht vollendet. Nachdem Rückert, durch Goethes „West-östlichen Divan" angeregt, bei Joseph von Hammer-Purgstall in Wien (1774—1856) orientalische Sprachen studiert hatte, veröffentlichte er 1822 die „Östlichen Rosen", in denen die poetischen Formen des Orients, vor allem das Ghasel zuerst in deutscher Sprache nachgedichtet erschienen. Wenn einer, so hat Friedrich Rückert die Poesie des Orients, die persische, arabische, indische, chinesische, für die deutsche Dichtung durch meisterhafte Nachbildungen erobert — wir haben in unserer Litteratur kaum ein zweites so geradezu verblüffendes Kunststück wie seine Nachbildung der „Makamen" des Hariri, doch geht die Rückertsche Aneignung glücklicherweise nicht in Kunststücken auf. Rückerts „Gesammelte Gedichte" erschienen in sechs Bänden von 1834—1838, 1841 in Auswahl des Verfassers, dann wieder gesammelt 1843 — auch in ihnen macht der Dichter zunächst den Eindruck des Sprach- und Reimvirtuosen, der auch das Unbedeutendste in Verse bringen muß. Sieht man näher zu, dann findet man aber doch eine große Anzahl schöner Gedichte, manches hübsche Erotische in den Cyklen „Amaryllis" und „Liebesfrühling", tiefgefühltes Volksliedartiges, reife Reflexionspoesie, drollige Kindergedichte, vor allem auch zahllose schlagende

Sprüche. Man möchte Rückert beinahe der Totalität nach als Didaktiker charakterisieren, jedenfalls hat er das größte Lehrgedicht in deutscher Sprache, die pantheistische „Weisheit des Brahmanen“ (sechs Bände, 1834—38) geschrieben. Auch ein „Leben Jesu“ in gebundener Rede haben wir von ihm und einige, freilich mißlungene Dramen („Saul und David“, „Herodes der Große“, „Kaiser Heinrich IV.“, „Christofero Colombo“). Einsam seinen Studien und der Natur lebend, hat Rückert das Erbe Goethes, soviel an ihm lag, treu gewahrt und ist auf seinem stillen Landsitze Neuses bei Koburg ein viel verehrter Patriarch deutscher Dichtung gewesen. Seine unmittelbare Wirkung konnte und kann erst recht heute nicht allzugroß sein, er lebte immer nur mit einer bescheidenen Auswahl seiner Dichtungen, aber alles Erbauliche und Beschauliche in unserer neueren Poesie knüpft an ihn an.

Doch nein, da ist Leopold Schefer aus Muskau (1784—1862), der den Weg zum Orient selbständig gefunden, diesen sogar besucht hat. Er wurde zuerst durch seine zahlreichen Novellen (seit 1825) bekannt, die wir schon einmal genannt haben, 1834 erschien dann sein berühmtestes Werk, das „Laienbrevier“. Schefer ist eine höchst merkwürdige Erscheinung, wie Julian Schmidt, der ihm in seiner Litteraturgeschichte nicht weniger als vierzehn Seiten widmet, meint, ein Mittelding zwischen Novalis und Feuerbach. Jedenfalls ist er im Gegensatz zu seinem pantheistischen Genossen Rückert ein durchaus romantischer Geist, nur daß seine Romantik exotischer Natur ist, nicht die blaue Blume, sondern den Opiumrausch sucht. In seinen Novellen, die meist im Orient, im Italien der Renaissance, im skandinavischen Norden spielen, steckt etwas, so phantastisch sie sind: Nicht die litterature de boue et de sang der Franzosen, nicht die extremsten Produkte der Jungdeutschen, kaum Wilhelm Jensen in seinen phantastischen Romanen und Novellen haben die hinreißende Farbenpracht und das Visionäre Schefers wieder erreicht, der denn auch als einer der voranschreitenden deutschen Geister, die man leider nicht kennt, bezeichnet werden mag. Aber

es ist heute nicht mehr leicht, Schefer zu lesen. In seinem „Laienbrevier“ und späteren ähnlichen Werken kann man immerhin noch blättern und findet manche schöne Stelle, aber auch viel breite Salbung. — Mit seinen „Bildern des Orients“ (1831—33) direkt von Rückert aus ging der Jude Heinrich Stieglitz aus Arolsen (1801—1850), der 1821 mit „Liedern zum Besten der Griechen“ debutiert hatte und dann noch „Stimmen der Zeit in Liedern“ herausgab. Er war ein Anempfinder und ist weniger durch seine Poesie als durch den Selbstmord seiner Frau Charlotte geb. Willhöft aus Hamburg (1834), auf den wir noch zurückkommen müssen, bekannt geworden. — An Schefer erinnert wieder in mancher Beziehung Georg Friedrich Daumer aus Nürnberg (1800—1875), ein Konvertit. Er trat zuerst mit der Sammlung „Bettina. Gedichte aus Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“ hervor und gab dann Nachbildungen des Hafis, hauptsächlich dem Kultus des Weibes gewidmet, sinnlicher als die verwandten Spätdichtungen Schefers „Hafis in Hellas“ und „Koran der Liebe“. Daumer hat auch wissenschaftliche Werke geschrieben, in denen er sich offen für den Mohammedanismus erklärte, was natürlich nicht hinderte, daß er zuletzt im Schoß der alleinseligmachenden Kirche Zuflucht suchte und fand. Wie dann Friedrich Bodenstedt diese orientalische Richtung unserer Poesie abschließt, ist bekannt.

Eine andere Reihe von pantheistischen Gedankendichtern wendet sich der modernen Weltanschauung zu und tritt als freiheitliche Tendenzpoeten auf. Von ihnen sei zuerst Eduard Duller aus Wien (1809—1853) genannt, der in seiner Jugend einen Romanzencyklus „Die Wittelsbacher“ und historische Romane schrieb und dann, als Anhänger der freireligiösen Bewegung, die didaktischen Dichtungen „Der Fürst der Liebe“ herausgab. Er gründete 1834 den „Phönix. Frühlingszeitung für Deutschland“, der in der jungdeutschen Bewegung eine Rolle spielt, verfaßte eine vielgelesene „Geschichte des deutschen Volkes“ und war mit Grabbe, Gutzkow u. s. w. in Verbindung. Sein Freund war Friedrich von Sallet aus Neiße (1802—1843),

zuerst preußischer Offizier, der bedeutendste Dichter dieser Gruppe. Dessen „Gedichte“ erschienen 1835 und verrieten Talent wie den Einfluß des Berliner Kreises der Chamisso, Gaudy u. s. w. Aber die harmlose Spätromantik genügte Sallet nicht, er warf sich auf die politische Rhetorik, nicht ganz ohne Glück, wie das kleine Gedicht „Ergebung“ („Und wollen sie mein Aug' auch blenden“) zeigt, und erhob sich im „Laienevangelium“ (1840) zu großer Weltanschauungsdichtung in der Form einer Evangelienharmonie. Es ist zu streng, wenn Julian Schmidt hier von „zerstreuten unzusammenhängenden Reminiscenzen aus Hegelschen Sätzen in einer trostlosen Prosa“ redet, einzelne schöne Partien finden sich, wenn auch Stern recht hat, daß die Poesie des Evangeliums im Ganzen verflüchtigt wird. Daß Sallet von Haus aus ein echter Romantiker war, beweisen sein Märchen „Schön Irla“ und die Novelle „Kontraste und Paradoxen“. — Seit Sallet ist nun die moderne pantheistische Gedankendichtung nicht mehr ausgestorben: ihr huldigten die Lyriker Theodor Creizenach (Jude) und Arnold Schloenbach, die mehr episch angelegten Hermann Kunibert Neumann aus Marienwerder (1808—1875), der Verfasser des immerhin schätzenswerten „Nur Jehan“, und Titus Ulrich aus Habelschwerdt in Schlesien (1813—1891), der Verfasser von „Das hohe Lied“ und „Viktor“ u. v. a. m. Wilhelm Jordan und Rudolf von Gottschall schließen sich hier auch direkt an. Für die deutsche Dichtung hat die ganze Richtung sehr wenig Bedeutung gehabt.

Im Gegensatz zu dieser ungläubig gescholtenen Dichtung, die immerhin eine Dichtung der Schwärmer war, steht dann eine positiv gläubige, die man ebenfalls recht gut zu Rückert, der ja religiös gedichtet hat, in Beziehung setzen kann. Ihr ältester Vertreter ist Johann Christoph Biernatzki aus Elmshorn in Holstein (1795—1840) der 1825 ein Lehrgedicht „Der Glaube“ veröffentlichte und dann drei Novellen mit religiöser Tendenz „Die Hallig oder die Schiffbrüchigen in der Nordsee“ — Biernatzki war selbst Prediger auf der Hallig Nordstrandisch-Moor gewesen und hatte dort die große Flut von 1825 erlebt —,

„Der braune Knabe“ und „Des letzten Matrosen Tagebuch“ herausgab. Man hat ihn neuerdings als Vorgänger Storms und Entdecker der „Fischerromantik“ hingestellt, aber das ist ganz falsch, Biernatzky erhebt sich als Erzähler noch wenig über die Belletristik der zwanziger Jahre. — Auch Karl Johann Philipp Spitta aus Hannover (1801—1859), der mit „Psalter und Harfe“ (1833), einem der größten Erfolge der deutschen Lyrik, die neuere geistliche Dichtung einleitet, ist nichts weniger als ein bedeutender Poet, aber die schlichte Wahrheit seiner Poesie hat immerhin günstig gewirkt. Viel höher stehen die Lieder der Konvertitin Luise Hensel aus Linum in der Mark Brandenburg (1798—1876), und auch in den nicht bloß religiösen Gedichten von Luise Ploennies aus Hanau (1803—1872) findet sich manches Hübsche. Zu lebhafterer Entfaltung kam die religiöse Dichtung erst nach 1850.

Karl August Georg Max Graf von Platen-Hallermünde aus Ansbach (1796—1835) ist es nicht beschieden gewesen, sein Leben wie Rückert ruhig auszuleben, Armut und innere Unrast haben ihn bis an seinen verhältnismäßig frühen Tod ruhelos durch die Welt getrieben. Platen begann seine dichterische Thätigkeit mit „Ghaselen“ (1821), die Goethes Beifall fanden — er hatte die Kunst der persischen Form von Rückert gelernt. Seine ersten Dramen („Der gläserne Pantoffel“, „Berengar“, „Der Schatz des Rhampsinit“, „Der Turm mit sieben Pforten“, „Treue um Treue“) sind noch vom Geiste der Romantik bestimmt. Goethe charakterisierte sie folgendermaßen: „Man sieht an diesen Stücken die Einwirkung Calderons. Sie sind durchaus geistreich und in gewisser Hinsicht vollendet, allein es fehlt ihnen ein specifisches Gewicht, eine gewisse Schwere des Gehalts. Sie sind nicht der Art, um im Gemüt des Lesers ein tiefes und nachwirkendes Interesse zu erregen, vielmehr berühren sie die Saiten unseres Innern nur leicht und vorübereilend. Sie gleichen dem Kork, der auf dem Wasser schwimmend keinen Eindruck macht, sondern von der Oberfläche sehr leicht getragen wird.“ Aufsehen haben Platens litterarisch-satirische Lustspiele

im aristophanischen Stil „Die verhängnisvolle Gabel“ (1826) und „Der romantische Ödipus“ (1829) erregt, ersteres gegen die Schicksalstragödie, letzteres gegen die verfallende Romantik, im besonderen Immermann gerichtet. Goethe bedauerte die negative Richtung des Dichters, und er zog sich durch seine Satire allerdings bitterböse Feinde zu, u. a. Heine, der ihn dann in den „Bädern von Lucca“ in denkbar gemeinster Weise zu vernichten strebte. Aber Platen war eben kein großer Gestalter, und sein Beruf war, die deutsche Dichtung durch Formenstrenge vor Verlotterung zu bewahren, was er denn auch geleistet hat. Sein Bestes steckt in seinen „Gedichten“: Einzelne Balladen, Lieder, Sonette, besonders die aus Venedig, zahlreiche Epigramme thun immerhin dar, daß wir es in ihm, wenn nicht mit einem großen lyrischen Talent, doch mit einem warm und rein empfindenden Geiste und einem vornehmen Künstler zu thun haben. Es ist richtig, daß er mehr Mann der Poetik als sprach- und formschöpferischer Genius war, seine Oden und andere der Antike nachempfundene Gedichte sind nicht lebendig geworden, aber ebenso richtig ist, daß keine Litteratur diese normgebenden Talente völlig entbehren kann. Das beweist auch sein großer Einfluß auf spätere Geschlechter. Platen selber hat nur noch das kleine Epos „Die Abassiden“ in trochäischen Versen, das die Gabe schlichter Erzählungskunst verrät, gegeben, das verheißene große Werk ist ausgeblieben, und Heine durfte immerhin über ihn und die „Hallermünder“ spotten, obschon er selber auch nichts Großes fertig gebracht hat. Aber am Ende kommt darauf auch wenig an, Talente wie Platen sind dazu da, die erreichte poetische Kulturhöhe festzuhalten, und setzen sich nur dann ins Unrecht, wenn sie die wahrhaft Neues bringenden Dichter nach ihrem beschränkten Schönheitsideal beurteilen. Unmittelbaren Einfluß hat Platen, wie schon erwähnt, auf August Kopisch und dann noch auf seinen getreuesten Schüler Johannes Minckwitz aus Lückersdorf bei Kamenz (1812—1885) geübt, der in mancher Hinsicht als seine Karikatur erscheint, aber als Verdeutscher griechischer Werke (Euripides,

Sophokles, Lucian, Äschylus, Pindar, Homer, Aristophanes) doch einige Verdienste hat. Dichten gelernt hat jedoch von ihm fast die ganze jüngere Generation, Herwegh und Dingelstedt, Geibel und Schack, Strachwitz und Heyse. Auch sind die Plateniden im engeren Sinne, die Künstler der äußeren Form, niemals bei uns ausgestorben, was bei der Neigung des deutschen Genius zur Formlosigkeit vielleicht gerade kein Unglück ist, mögen positive Leistungen bei Geistern dieser Art auch selten sein.

Da ist kein Zweifel, ein Talent wie das Karl Immermanns bedeutet für deutsche Dichtung und deutsches Leben auf alle Fälle etwas mehr wie das Platens und noch einer ganzen Anzahl Plateniden. Zu Magdeburg aus altpreußischer Familie geboren, hat Karl Leberecht Immermann (1796—1840) die zweite Hälfte seines Lebens am Rheine zu Düsseldorf verbracht, und das Erwachen des künstlerischen Lebens in jenen Gegenden ist zu einem Teil mit auf ihn und seine berühmte Theaterleitung zurückzuführen. Als Poet begann Immermann mit Gedichten und romantischen Dramen („Die Prinzen von Syrakus“, „Das Thal von Ronceval“, „Edwin“, „Petrarca“, „König Periander und sein Haus“, „Cardenio und Celinde“), die zwar Talent, aber auch die Schwierigkeit, die es für ein realistisches Talent hat, sich aus dem Banne romantischer Willkür herauszulösen, verraten. Der Dichter selber hat das entscheidende Wort über seine Entwickelung ausgesprochen: „Die romantische Schule war von dem größten Einfluß auf Koterien und poetische Köpfe. Kein wahrhaft Strebender konnte sich ihrem Reiz entziehen, weil sie einen notwendigen Punkt in der Entwickelung der deutschen Litteratur angab. Wir müssen durch das Romantische, welches der Ausdruck eines objektiv Gültigen sein sollte, aber nicht ward, weil seine Muster und Themata ganz anderen Zeitlagen angehörten, hindurch in das realistisch-pragmatische Element.“ Das ist denn die Erkenntnis, die (es handelt sich hier natürlich um das Romantische im engeren Sinne) die Zeit brauchte, aber sie findet sich freilich erst in Immermanns letztem Werke, in seinen „Memorabilien“. Ehe

er soweit kam, hat er auch an der Epigonenkrankheit schwer gelitten, der Krankheit, die aus einer zu großen geistigen Erbschaft erwächst: „Wir sind", lautet die berühmte, viel citierte Stelle aus Immermanns späterem Roman, „um in einem Worte das ganze Elend auszusprechen, Epigonen, und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt. Die große Bewegung im Reich des Geistes, welche unsere Väter von ihren Hütten aus unternahmen, hat uns eine Menge von Schätzen zugeführt, welche nun auf allen Markttischen ausliegen. Ohne sonderliche Anstrengung vermag auch die geringste Fähigkeit wenigstens die Scheidemünze jeder Kunst und Wissenschaft zu erwerben. Aber es geht mit geborgten Ideen wie mit geborgtem Gelde: wer mit fremdem Gute leichtsinnig wirschaftet, wird immer ärmer." Trefflich ist auch die Folge einer solchen Wirtschaft charakterisiert: „Der Fluch des gegenwärtigen Geschlechts ist, sich auch ohne alles besondere Leid unselig zu fühlen. Ein ödes Wanken und Schwanken, ein lächerliches Sichverstellen und Zerstreutsein, ein Haschen, man weiß nicht, wonach? Eine Furcht vor Schrecknissen, die um so unheimlicher sind, da sie keine Gestalt haben." Und dann weiter: „Für die hohlsten Meinungen, für das leerste Herz findet man überall mit leichter Mühe die geistreichsten, gehaltvollsten, kräftigsten Redensarten. Das alte schlichte „Überzeugung" ist deshalb auch aus der Mode gekommen, man beliebt von Ansichten zu reden. Aber auch damit sagt man noch meistenteils eine Unwahrheit, denn in der Regel hat man nicht einmal die Dinge angesehen, von denen man redet und womit beschäftigt zu sein man vorgiebt." Wer sähe nicht die schwankenden Gestalten der Byronianer und Jungdeutschen deutlich vor sich! Immermann selber, eine kräftige Natur von Haus aus, hat seinen Weg gefunden. Es ist bezeichnend, daß er 1826 den „Ivanhoe" von Walter Scott übersetzt und in demselben Jahre sein „Trauerspiel in Tirol" giebt, das erste moderne geschichtliche Drama, das auf dem Boden des Volkstums gebaut ist. Auch sein „Kaiser Friedrich II." bedeutet nach der Seite historischer Auffassung einen Fortschritt, wenn er auch

die romantischen Elemente, ebenso wie des Dichters letztes Drama „Das Opfer des Schweigens", nicht ganz los wird. Das kleine Epos „Tulifäntchen" macht sich dann über allerlei Romantisches und Modernes, es travestierend, lustig. Die „Mythe" „Merlin" (1832), von vielen für Immermanns bedeutendstes Werk erklärt, ist zwar Romantik, aber gehaltvolle. Wiederum liegt die Trilogie „Alexis", das Schicksal des unglücklichen Sohnes Peters des Großen behandelnd, ganz in der Richtung des modernen historischen Dramas. Mit den „Epigonen" (1836) wird Immermann darauf der Begründer des modernen Zeitromans, mag er auch zunächst von Goethes „Wilhelm Meister" ausgehen, und in seinem „Münchhausen" („Eine Geschichte in Arabesken" 1838/39), giebt er den bedeutendsten satirischen Roman unserer gesamten Litteratur, gehalten durch ein meisterhaftes Gemälde westfälischen Bauernlebens, das mit Jeremias Gotthelfs ersten Romanen die neuere Darstellung des Volkslebens, nicht bloß das Genre der Dorfgeschichte einleitet. Immermanns Nachdichtung von „Tristan und Isolde", die die nun erlangte Herrschaft auch über den poetischen Ausdruck erweist, und seine „Memorabilien" blieben leider unvollendet, aber wenn auch, wie Grillparzer einmal meint, des Dichters ganzes Schaffen beweisen sollte, daß er nicht imstande war, ein Ganzes zu schaffen, so hatte er doch, was ihn selber betrifft, das Epigonentum vollständig überwunden und dem Realismus endgültig die Bahn gebrochen. Das ist seine große unleugbare Bedeutung in der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts.

Freilich, das Lebenswerk solcher strenger Persönlichkeiten wird gewöhnlich verkannt, und den Einfluß, den sie auf ihre Zeitgenossen üben könnten und sollten, üben sie nicht. Es geht in der Litteratur nicht ohne revolutionäre Bewegungen, ohne Sturm und Drang ab, und ob zehnmal eine Entwickelung sicher und leicht scheint. Wie zwischen Lessing und Goethe gewissermaßen ein Abgrund liegt, so liegt er auch zwischen Immermann und Hebbel und Keller. Aber vielleicht ist der Sturm und Drang nötig, um den „stumpfen Widerstand der Welt" zu überwinden,

reine Bahn zu machen. Immermann hatte kaum Schüler, es sei denn, daß man den ihm und Tieck nahestehenden Friedrich von Uechtritz aus Görlitz (1800—1875), dessen geschichtliche Trauerspiele „Rom und Spartakus", „Rom und Otto III.", „Alexander und Darius", „Rosamunde", „Die Babylonier in Jerusalem" zum Teil vor Immermanns charakteristischen Werken wie seine historischen Romane „Albrecht Holm", „Der Bruder der Braut", „Eleazar" lange nach Immermanns Tode liegen, einen solchen nennen, und die Stücke des Wupperthaler Dichters Friedrich Roeber, die aber erst in den fünfziger Jahren hervortreten, als Nachklang der Düsseldorfer Tage auffassen wollte. Uechtritz hatte in Berlin zusammen mit Grabbe studiert, und Immermann selber hat diesen Dichter bekanntlich retten wollen: In ihm, in Christian Dietrich Grabbe aus Detmold (1801—1836) haben wir nun das erste neue Sturm- und Drang-Genie, das in seinem Wesen alle jene Kennzeichen des Epigonen aufweist, die wir durch Immermanns Schilderung kennen gelernt haben, und sich nicht anders als durch Forcierung zu helfen weiß, deren Resultat dann sittlicher und zuletzt auch ästhetischer Nihilismus ist. Von allen „Genies", die die deutsche Litteratur aufzuweisen hat, sind die Jungdeutschen wohl die unerträglichsten; denn die des ersten Sturmes und Dranges waren doch sozusagen von Natur wild, die der Romantik bewahrten hinwiederum die feinen ästhetischen Formen und waren nur hochmütig, diese Jungdeutschen aber, von Grabbe bis zu Friedrich Rohmer und den Berliner „Freien", sind zu einem guten Teil Komödianten und innerlich hohl. Damit soll natürlich nicht gesagt werden, daß Grabbes Drama als Reaktion auf Raupach und die Schillerepigonen nicht berechtigt gewesen sei und nicht auch mit dazu gedient habe, dem Realismus die Bahn zu brechen, wie denn auch die Produktion der eigentlichen Jungdeutschen selbstverständlich ihre Zeitbedeutung hat; die positiven, dauernden Werte aber sind hier wie bei Grabbe gering, der zersetzende Charakter dieser Poesie überwiegt, und sie erscheint im Ganzen doch mehr als tollgewordene und sich auf-

lösende Romantik, denn als beginnender oder gar echter Realismus. Grabbe debutierte mit dem ungeheuerlichen „Herzog Theodor von Gothland" (vollendet 1822), der Tiecks Aufmerksamkeit erregte und zweifellos das wildeste Renommierdrama unserer Litteratur ist, vermochte in „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" das Tiecksche Litteraturlustspiel mit barockem Humor zu erfüllen und gab schon in dem Jugendfragment „Marius und Sulla" eine Probe seiner historischen Antithesenkunst. Wirkliche Entwickelung aber zeigte er dann nicht, wenn er auch im „Don Juan und Faust" nach einem Ideenhintergrund suchte und in seinen beiden Hohenstaufendramen „Friedrich Barbarossa" und „Kaiser Heinrich VI." leidlich Maß zu bewahren wußte. Seine letzten Werke „Napoleon oder die hundert Tage" (1831), „Hannibal" (1835) und „Die Hermannsschlacht" (1838) wuchsen weit über den Rahmen der Bühne hinaus und sind, weil sie auch den Volksuntergrund der historischen Ereignisse geben, als Vorläufer des modernen Milieudramas anzusehen, ohne daß man darum freilich nötig hätte, der Art ihrer Gestaltung selbständigen Wert einzuräumen — Grabbe schwankt ewig zwischen dem Forcierten und dem Trivialen hin und her. Eine Zeitlang erregte er Aufsehen, durchdringen konnte er aber natürlich nicht und ging dann durch eigene Schuld zu Grunde, wie die meisten falschen Genies seiner Zeit. — Mit ihm stellt man gewöhnlich Georg Büchner aus Goddelau bei Darmstadt (1813—1837) zusammen, der 1835 in Duller-Gutzkows „Phönix" das wilde Drama „Dantons Tod" veröffentlichte. Er übertrifft Grabbe weit an gestaltender Kraft, aber ob ihm, dem jungen frühverstorbenen Naturforscher, der auch unheimliche revolutionäre Experimente machte, eine bedeutende Entwickelung beschieden gewesen wäre, scheint gleichfalls zweifelhaft. Sein Lustspiel „Leonce und Lena" ruft die Erinnerung an die blasierte Komik Clemens Brentanos wach, das Fragment oder vielmehr die dramatische Skizze „Wozzek" gemahnt an Lenz, den Büchner auch als Helden einer fragmentarischen Novelle verwandt hat. Es ist jene gefährliche Frühreife in den Werken Büchners, die an die wurmstichige

Frucht erinnert. — Die dreißiger Jahre sahen noch eine ganze Reihe genialischer Dramenexperimente, die von Shakespeare, aber auch von der zweifelhaften dramatischen Kunst Viktor Hugos und natürlich von Grabbe ihre Anregung empfingen und aus der aufgeregten Zeit ihren Gehalt sogen, ohne es freilich in der Regel zu wirklicher Gestaltung zu bringen. Hierher gehören Gutzkows Jugendversuche „Nero" und die Skizze „Hamlet in Wittenberg", hierher Alexander Fischers „Masaniello" (1839) und Hermann Ludwig Wolframs, der sich F. Marlow nannte, „Faust" (1839) und „Gutenberg". Fischer, aus Petersburg gebürtig (1812—1843), erschoß sich, Wolfram aus Schkeuditz (1818—1852) starb im Leipziger Armenhause. Sie und Grabbe waren nicht die einzigen, welche traurig endeten: Es sei hier auch des etwas älteren Ernst Ortlepp aus Schkölen bei Naumburg (1800—1864) gedacht, der, einer der begabtesten Schüler der Schulpforta (schon als Schüler übersetzte er Goethes „Iphigenie" in griechische Verse), bei unermüdlicher Produktion und wenigstens glänzender formaler Begabung es nie auch nur zu leidlicher Existenz brachte, so daß er sich zuletzt dem Trunke ergab und eines Tages in einem Graben tot aufgefunden wurde. Er und Fischer, dann auch noch der später zu erwähnende Adolf Böttger, wie Ortlepp Byron-Übersetzer und ihm in mancher Beziehung menschlich verwandt, haben merkwürdigerweise zusammen an einer Shakespeare-Übersetzung gearbeitet. Wir wollen hier auch gleich Woldemar Nürnberger aus Sorau (1818—1869), der sich als Dichter M. Solitaire nannte, aufführen, der 1842 mit dem Gedicht „Josephus Faust" begann, das ihn unbedingt zu den krankhaften Genies dieser Epoche stellt. Er war, wie auch seine Dichtungen, „Bilder der Nacht", zeigen, ein starkes Talent und nimmt dann unter den Erzählern der fünfziger Jahre eine zwar besondere, aber keine unbedeutende Stellung ein: In seinen Novellen, die einzeln und in Sammlungen („Das braune Buch", „Erzählungen bei Nacht", „Erzählungen bei Licht" u. s. w.) hervortreten, stecken ein Realismus und eine Phantasiekraft, die auf E. T. A. Hoffmann zurück, aber auch auf Wilhelm Raabe

vorwärts weisen, dabei aber selbständiges Gepräge tragen. Gutzkow hat ihn den „Salvator Rosa der Poesie" genannt, und Theodor Storm hat ihn sehr geschätzt. Doch ist er nie zu reinem Schaffen gelangt und als kleinstädtischer Arzt, wenn auch nicht völlig, doch halb und halb verkommen. Es ist gewiß, keine Litteraturperiode ist völlig ohne Gescheiterte, aber wenn sie besonders häufig sind, dann darf man annehmen, daß es mit der nationalen Gesundheit nicht sonderlich gut steht, und das war im jungdeutschen Zeitalter allerdings der Fall. Auf den politischen Druck darf man es jedoch nicht zurückführen oder doch nur zu einem sehr geringen Teil.

Wir kommen nun zu dem eigentlichen jungen Deutschland und müssen uns zu dem Zwecke nach Berlin begeben; denn es ist zunächst ein wesentlich berlinisch-jüdisches Produkt. Man kann ganz bestimmt sagen: Aus dem Berliner Salon der Rahel Levin, vermählten Varnhagen ist das junge Deutschland hervorgewachsen, hier erhielt, wie sich ein liberaler Geschichtschreiber des jungen Deutschlands ausdrückt, „Börne, als er die „Wage" schrieb, ein unerwartetes Organ begeisterter Propaganda für seine Ideen, hier empfing Heine die ersten Weihen als Dichter und die feinere Schulung seines Geistes, hier fand der Fürst Pückler-Muskau die gewünschte Fühlung mit der bürgerlich-freisinnigen Schriftstellerwelt", hier orakelte Eduard Gans, hier verkehrten Bettina und Charlotte Stieglitz, alles Juden oder Judengenossen. Es ist hier der Ort über das Judentum in der deutschen Litteratur, dessen Einfluß von nun an bis in unsere Tage nie mehr völlig gebrochen worden ist, das Nötige zu sagen. Begonnen hatte er, wie erwähnt, schon im Zeitalter der Romantik, als sich die Schlegel in den Berliner jüdischen Salons heimisch machten, mächtig und augenscheinlich wird er erst jetzt. Um nicht mehr und nicht minder handelt es sich als um eine zu einem guten Teil auch bewußte Verfälschung deutscher Litteratur und Dichtung durch jüdischen Geist unter der Maske eines Kampfes für politischen Fortschritt. Wir leugnen nicht, daß

dieser Kampf nötig war, wir geben sogar zu, daß die Juden Veranlassung hatten und klug handelten, den Kampf um ihre eigene Emancipation zu einem allgemeinen gegen den Staat des Restaurationszeitalters zu erweitern, aber wir stellen es als unbestreitbare geschichtliche Thatsache hin, daß der Kampf in ganz ruchloser, das deutsche Wesen giftig anfressender Weise geführt worden ist. Nichts ist leichter als das unwiderleglich darzuthun, man braucht da weder Treitschke nachzubeten noch die Prölß u. s. w. abzuweisen. Die Litteratur ist die Offenbarung des eigenen Wesens einer Nation, nur was aus diesem fließt (je tiefer es entspringt, um so besser), hat wirklichen Wert, und noch jedes Volk hat es denn auch als sein heiliges Recht in Anspruch genommen, fremde Einflüsse zurückzuhalten, zu überwinden, zu nationalisieren. Nun sehen wir das Schauspiel, daß ein Bruchteil eines Volkes, das uns durch seine Natur ferner steht als irgend eine europäische Nation, nicht etwa bloß von außen her seinen Einfluß geltend zu machen sucht, sondern, unsere Sprache und Bildung benutzend, von innen heraus, schmarotzend im Nationalkörper hausend, den eigentümlichen Charakter unserer Litteratur und Dichtung geradezu verdirbt, sein eigenes Wesen dem unsrigen unterschiebt, mehr, dieses verächtlich behandelt und dabei doch den frechen Anspruch erhebt, die einzig in Betracht kommende deutsche Litteratur und Dichtung zu geben. So stehen die Dinge in Wirklichkeit, im besonderen bei Heine und Börne, und es gehört der absolute Mangel an nationalem Instinkt dazu, der die deutschen Radikalen auszuzeichnen pflegt, sie anders zu sehen. Aber da lesen wir: „Der herbe Humor Börnes war ebenso eigenes und deutsches Gewächs wie die kecke Satire und die lächelnde Melancholie Heines, was niemand schärfer und feiner beurteilt hat als die französischen Schriftsteller, welche diese deutschen Schriftsteller zum Gegenstand ihrer Kritik machten“ — du lieber Gott, die Franzosen, die nie über ihre eigene Nase hinaussehen konnten, als Autoritäten dafür, was deutsch ist! Weiter heißen Börne und Heine „Publicisten großen Stils, Feuilletonisten im deutschesten Sinne des

Wortes" — als ob das Feuilleton überhaupt je deutsch werden könnte, als ob es nicht gerade ein Fluch für unsere Litteratur geworden wäre, daß uns die beiden Juden statt ehrlicher Aufsätze und wahrer Poesie das schillernde Feuilleton gaben! Börne und Heine haben sich deutsche Kultur, soweit es ihnen möglich war, angeeignet, aber dem Geiste nach sind sie echte Juden geblieben — das ist die ganz einfache, selbstverständliche Wahrheit, und die guten Jungdeutschen deutschen Ursprungs, die das nicht sahen und sie als große Deutsche auf den Schild erhoben, waren bei all ihrer Geistreichigkeit stockborniert. Freilich, es will ja immer noch etwas sagen, daß sich Börne und Heine wenigstens der deutschen Bildung zu bemächtigen strebten, ihre Nachfolger von heute begnügen sich mit den Abfällen der Pariser Boulevard-Kultur und sehen nicht minder hochmütig auf das Deutschtum herab. Soviel ist sicher, daß dieses nie einen schlimmeren Feind und die deutsche Kunst nie einen ärgeren Verderber als das Judentum gehabt hat; denn es sitzt ja eben mitten unter uns und kann uns im Grunde gar nichts geben, da es Eigenes nicht mehr besitzt, nur ein negatives, zersetzendes Element bildet, wie jedes Volk ohne Heimat. Selbst die jüdische Kritik können wir nicht brauchen, da ja alle wertvolle Kritik auf dem Verstehen beruht und den Juden die Grundbedürfnisse unserer Natur fremd sind; die jüdisch-deutsche Poesie aber ist bei den begabten Individuen Virtuosentum (das als solches immerhin interessieren kann), bei den gewöhnlichen reine, oft sehr gemeine Mache. Nur wenn ein Jude einmal in scharfe deutsche Zucht gerät, kann er unter Umständen etwas Tüchtiges werden, aber die Fälle sind sehr selten. Die Mehrzahl dient dem reinen äußeren, dem modischen Erfolg und fühlt sich am wohlsten in der Decadence, ja, es fragt sich, ob die Decadence nicht zu einem Teil stets vom Judentum verursacht ist. Jedenfalls steht nichts im Wege, Heine als den Vater der Decadence des neunzehnten Jahrhunderts zu bezeichnen. Und das junge Deutschland, die so genannte Litteratenschule war Decadence, Menzel hatte ganz recht, als er seine Stimme gegen sie erhob.

Rahel Levin, die Tochter von Levin Markus zu Berlin und spätere Gattin Varnhagen von Enses (1771—1833), ist eine Frauenerscheinung, auf die das Judentum unbedingt stolz sein kann, aber sie als die „gotterfüllte Priesterin des deutschen Idealismus" hinzustellen ist Blödsinn, sie ist Jüdin durch und durch: echt jüdisch ist ihre unruhige, eitle Hingebung an große Männer, der Zuschnitt ihres ganzen Lebens auf das undeutsche Salongeistreichtum, ihre prophetenhafte, schwülstige Manier, ihr Radikalismus, ihre Sehnsucht nach dem Neuen. Man hat sie vor allem immer als die Verkünderin Goethes gepriesen und behauptet noch heute, daß Goethe ihr und ihrem Kreise sein Durchdringen hauptsächlich verdanke — es soll nicht geleugnet werden, daß sie die Größe des Dichters so früh wie die Schlegel oder noch früher erkannt hat, aber was ist das für eine Anschauung, die den Ruhm des Verfassers von „Götz" und „Werther", „Wilhelm Meister" und „Faust" auf Salonpropaganda zurückführen will! Goethe, jeder große Dichter verdankt seinen Ruhm den Tausenden tüchtiger Männer und begeisterter Jünglinge, die ihn mit klopfendem Herzen seit dem Erscheinen seiner ersten Werke gelesen haben, die Romantiker, Rahel mit, haben ihn für die Litteraturgeschichte entdeckt, sein Wesen schriftstellerisch umschrieben, was auch etwas, aber nicht die Hauptsache ist. Im Ganzen ist Rahel durchaus als Romantikerin zu fassen, die Lehre vom schlechthin genialen Individuum bestimmt ihr ganzes Leben und Denken, eben die Lehre, die ja auch die Verbindung zwischen der (falschen) Romantik und dem jungen Deutschland bildet. Freilich ist sie etwas, aber schon der junge Hebbel beurteilte sie durchaus richtig: „Goethes Wort: „sie hat die Gegenstände" möchte ich doch nur in bedingtem Sinne unterschreiben. Sie urteilt eigentlich wie eine sonnambule Kranke; immer richtig, aber nur in Bezug auf sich, auf das, was ihrem Zustande zusagt. Jedenfalls darf man von dieser höchst gesunden Frau ebensowenig Folgerungen ableiten wie von ihrem Gegenbild, der Seherin von Prevorst. Übrigens eine der aller-außerordentlichsten Erscheinungen, und — sie erkennt es

zuletzt an, anfangs sah sie darin einen Fluch — ein Glück für sie, daß sie als Jüdin geboren war, denn dadurch war ihre Stellung sogleich eine scharf gesonderte, deren diese wundersam-fremde Natur so sehr bedurfte. Ich sagte lieber: sie hat ihr Verhältnis zu den Dingen, und vor allem hat sie ihre Zustände." Auf dieser Basis ist auch für den Deutschen eine Anerkennung der Rahel möglich als einer großen jüdischen Aphoristikerin, die die Dinge eigen sah, dialektisch durchbeizte und sprunghaft und unklar darstellte. Daß sie im Ganzen zersetzend wirkte, Vaterland und Kirche, Ehe und Eigentum in Frage stellte, kann man Treitschke freilich zuletzt nicht abstreiten. — Für die weiteren Kreise zu leben begann Rahel erst nach ihrem Tode, durch ihres Gatten Karl August Varnhagen von Ense (aus Düsseldorf, 1775—1858) Buch „Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" (1833), das aus Gesprächen und Briefen zusammengestellt war. Varnhagen hatte schon dem Kreise des grünen Almanachs der Romantiker angehört, aber als Dichter nie etwas geleistet. In dieser Zeit wurden seine glatten und geleckten, wie selbst seine Verehrer zugeben, physiognomielosen „Biographischen Denkmäler", in denen er den Goethischen Altersstil nachahmte, als deutsche Musterprosa gepriesen; erst seine von seiner Nichte Ludmilla Assing herausgegebenen umfangreichen „Tagebücher" verrieten, wes Geistes Kind er wirklich war:

„Immer schien mir die Schlange der giftigste Wurm, doch noch schlimmer,
Ist der Kammerlakai, der die Carrière verfehlt."

Der Liberalismus, den das Varnhagensche Haus in Berlin nach dem unfreiwilligen Ende der Diplomatenlaufbahn seines Herrn vertrat, ist nicht eben einer, auf den das deutsche Volk sonderlich stolz sein kann.

Ein sehr viel beschränkterer Geist als die Rahel war Löb Baruch oder wie er nach seiner 1817 erfolgten Taufe hieß, Ludwig Börne aus Frankfurt a. M. (1786—1837), der seiner Zeit in Berlin Medizin studiert hatte und ein glühender Verehrer der schönen Henriette Herz gewesen war, dann unter der Herrschaft des Fürsten Primas Polizeiaktuar in seiner

Vaterstadt ward und sich nach Verlust seiner Stellung unter der Restauration der Journalistik zuwandte. Es steckte auch nicht mehr in ihm als ein Journalist, was er, stilistisch Jean Pauls Schüler, poetisch versuchte, kam über die Skizze nicht hinaus. Aber er hat einen ungeheuren Einfluß geübt, und zwar, weil seine Methode neu war. Gentz empfahl seine Sachen Rahel „als das Geistreichste, Witzigste, was jetzt geschrieben würde, seit Lessing seien solche Theaterkritiken nicht erschienen“, und Rahel fand, daß er sein Lob an Witz und schöner Schreibart noch überträfe, daß er „scharf, tief, gründlich-wahr, mutvoll, nicht neumodisch, gelassen wie einer der guten Alten, empört, wie man sein soll, keck, aber besonnen“ und zuletzt gewiß ein sehr rechtschaffener Mann sei. Das letzte Lob ist das einzige, was Börne von allem heute noch geblieben ist, obschon es falsch erscheint, ihn als reinen Idealisten hinzustellen mit weiter nichts als dem Schmerz um sein verlorenes „Vaterland“ im Herzen: sein Briefwechsel mit Cotta hat gezeigt, daß er sich auf das Geschäftliche ausgezeichnet verstand, Stellen wie „Ich denke es bald auf 12000 Franken jährlich zu bringen. Das wäre nun hinreichend für ein Stückchen Brot, für ein Stückchen Fleisch und ein Gläschen Wein“ soll man nicht völlig übersehen. Die neue Methode, die Börne brachte, bestand angeblich darin, „die Litteratur mit dem Leben zu vermitteln“, in Wirklichkeit wurde aber die Litteratur zum Vehikel politischen Parteitreibens gemacht. „Erschiene z. B.“, erläutert Börne selbst, „eine neue Übersetzung des Calderon, so würde man auf die politischen Verhältnisse Spaniens auf dem Wege übergehen, indem man bespräche, wie die romantische Poesie mit absoluter Monarchie in Verbindung steht, und wie heutzutage kein Calderon in Spanien entstehen könnte.“ Eine saubere Wirtschaft! Ganz sicher muß die Litteratur mit dem Leben vermittelt werden, und es hat auch jede Zeit das Recht, die ältere Litteratur nach ihren Lebensbedürfnissen neu einzuschätzen, aber nichts hat weniger mit dem Leben zu thun als das politische Tagestreiben, und natürlich muß auch die ältere Litteratur mit ästhetischen Maßstäben gemessen und, ehe geurteilt

wird, zunächst einmal aus ihrer Zeit verstanden werden. Aber an nichts lag Börne weniger als daran, zum Verständnis einer Zeit und ihres Lebens beizutragen, auch nicht seiner Zeit, ihm war das Theater und die Kunst überhaupt eine Lumperei, er schwärmte nur für die Freiheit und außerdem noch dafür, ein berühmter und geistreicher Schriftsteller zu sein, der der Censur besser als jeder andere ein Schnippchen zu schlagen verstand. Ich habe die Ehrenhaftigkeit des Menschen Börne unangetastet gelassen, als Schriftsteller aber wäre er als zweifelhafter Charakter zu bezeichnen — denn er leistet nie, was er soll —, wenn ihn nicht die Eitelkeit seiner Rasse und seine persönliche Beschränktheit entschuldigten. Auf seine Schriften näher einzugehen lohnt sich heute nicht mehr: Seine einst berühmten Theaterkritiken zeigen zwar gelegentlich seinen scharfen Verstand, aber auch sein ästhetisches Unvermögen, seine Schilderungen aus Paris sind von einseitiger Voreingenommenheit für die Franzosen, seine Goethe-Polemik („Aus meinem Tagebuche“ u. s. w.) ist einfach widerlich, selbst die harmloseren Skizzen wie die „Monographie der deutschen Postschnecke“ interessieren heute nicht mehr. Nach seiner Übersiedlung nach Paris verfiel er bekanntlich dem wüstesten Radikalismus und konnte in seinen „Briefen aus Paris“ (1830 ff.) nicht Worte genug finden, Deutschland zu schmähen, natürlich, wie alle liberalen Historiker versichern, aus gekränkter Liebe und in heiligem Schmerze — wir wissen aber jetzt, was wir davon zu halten haben. Positives ist überhaupt nicht in Börne. Man behauptet, daß er die Mission Preußens erkannt habe, und in der That hat er einmal die Leitung eines preußisch-ministeriellen Blattes übernehmen wollen; das war aber gleich nach den Freiheitskriegen, wo jedermann auf Preußen, das das Beste gethan, hoffte. Daß sein Freiheitsideal negativ sei, erkannte Börne selbst: er bezeichnete die Freiheit als die Gesundheit und die Ehre der Völker, aber wir haben inzwischen gelernt, daß die politische Freiheit die Gesundheit keineswegs verbürgt, und daß die Ehre eines Volkes darin besteht, sein eigenes Wesen hoch zu halten. So ist Börnes Einfluß nur

schädlich gewesen: Ihm vor allem verdankt das junge Deutschland den heillosen Mischmasch von Poesie und politischer Publicistik, ihm die gesuchte Geistreichigkeit, ihm die unklare Freiheitsschwärmerei und das wüste Schimpfen auf das eigene Volk. — Neben Börne mag gleich Eduard Gans aus Berlin (1798 bis 1839) genannt werden, gleichfalls Jude, Jurist und Schüler Hegels. Er gehört dem engeren Kreise der Rahel an und ist im Ganzen als jüdischer Schöngeist mit stark französierenden Neigungen zu bezeichnen. Mit seinen vor einem gemischten Publikum gehaltenen Vorlesungen „Rückblicke auf Personen und Zustände" und „Vorlesungen über die Geschichte der letzten fünfzig Jahre" gewann er nach Julian Schmidts Zeugnis auf den jungdeutschen Stil, und wohl nicht bloß auf diesen, einen stärkeren Einfluß.

Der maßgebende Dichter für das junge Deutschland war Heinrich (eigentlich Harry) Heine aus Düsseldorf (1799—1856), mochte jenes, poetisch oder doch lyrisch impotent, wie es größtenteils war, auch Heines Prosa gelegentlich über seine Poesie stellen. Heine ist allerdings mehr als bloßer Jungdeutscher, über die Schule, wenn man denn überhaupt von einer solchen reden kann, ragt er weit hinaus, gehört der großen Entwickelung der deutschen Litteratur und bis zu einem bestimmten Grade sogar der Weltlitteratur an. Ein deutscher Dichter im wahren Sinne des Wortes ist er freilich nicht, sondern ein jüdischer Dichter, der sich der deutschen Sprache bedient, aber er hat doch bei uns zu stark gewirkt, zu tiefe Spuren hinterlassen, als daß ihn die Geschichte unserer Dichtung je ignorieren könnte. Ausgegangen ist Heinrich Heine von der deutschen Romantik, mit ihren Elementen hat er sein Leben lang dichterisch geschaffen, aber sie waren ihm freilich nur Mittel zum Zweck, im Grunde war Heine nichts weniger als eine romantische Natur (wenn man die Romantik nicht eben in den haltlosen Individualismus setzt), sondern eine frühzeitig blasierte moderne, die mit allen Dingen gewissenlos spielte, vor allem, um sich ein Air zu geben. Die scharfblickende Rahel erkannte ihn auch: „Heine", schrieb sie

1829, „wird sich immer von neuem besudeln; denn auch ihm ist's genug, ein Ärgernis zu geben, sollte er auch selbst als kotiger Arlequin oder Henker umherlaufen müssen.“ Das Wort hat sich vollinhaltlich bestätigt. Von sehr starkem Einflusse auf Heine war Lord Byron, der deutsche Jude hätte gar zu gern den deutschen Byron vorgestellt, und unsere naiven Litteraturhistoriker sind denn auch auf die Komödie hineingefallen: „Mit Byron teilte er“, schreibt einer von ihnen, „die „Zerrissenheit“ des Gemüts, das Vulkanische seiner Entschlüsse, die Ungebundenheit und Unbändigkeit seines Geistes und seiner Begierden: den starken Trieb der Sinne zum Genuß, die nie befriedigte Unrast im Genießen, den Zug des Geistes, sich aus innerer Erschlaffung durch kühnen Aufschwung in die höchsten Sphären des Idealen zu erheben, den Trieb des Blutes, nach Enttäuschungen des Herzens im Strudel wilden Genußlebens unterzutauchen. Er teilte mit ihm den „Weltschmerz“, eine reizbare Feinfühligkeit für den Zusammenhang der eigenen Schmerzen mit den Schmerzen einer ganzen Welt, das Bewußtsein, daß die allgemeinen Zustände die Quelle des persönlichen Leids, das Bedürfnis, im Kampfe gegen jene sich von diesem zu befreien, den unruhevollen Wandertrieb, das Fliehen aus beengender Umgebung nach erfreulicheren Zuständen.“ Man braucht diese Auffassung nicht erst zu widerlegen, in Wirklichkeit hatte der verbummelte kleine deutsche Jude mit dem durchaus dämonischen britischen Lord im tieferen Wesen nichts gemein (was bei uns von Byron hervorgetreten ist, findet sich in Lenau), schon Hebbel spottete: „Bei unserem Heinrich Heine, der sich eine gute Weile als Konduktführer und Leichenmarschall des jüngsten Tages gebärdete, ging der „große Riß“, über den er jammerte, nicht einmal durch die Weste, geschweige durch das Herz; er brauchte so wenig den Schneider als den Chirurgen zu bemühen, und er zeigte auch bald genug durch die Grimassen, die er schnitt, wie es mit dem schwarzen Frack und mit den Trauerflören um Hut und Arm gemeint gewesen war. Aber eben, weil der Ernst fehlte, war unsere Weltschmerzperiode eine der widerlichsten unserer ganzen

Litteraturgeschichte und verdient im vollsten Maß die Züchtigung, die ihr seitdem zu teil geworden ist.“ Heine, der mit Grabbe und Uechtritz zusammen in Berlin gewesen war — bezeichnenderweise nahm ihn Grabbe nicht ernst — hatte seine ersten Gedichte schon 1822 herausgegeben, 1823 folgten „Tragödien („Almansor“, „William Ratcliff“) nebst einem lyrischen Intermezzo“, von 1826—1830 die „Reisebilder“, zunächst „Die Harzreise“ mit ihrer burschikosen Verhöhnung des deutschen Philisteriums, dann „Norderney“ und darauf das „Buch Le Grand“ mit seiner Napoleonbegeisterung u. s. w. — Die „Reisebilder“ vor allem haben Heine berühmt gemacht, auch hier wie bei Börne war die satirische, frivole und sentimentale Elemente mischende feuilletonistische Weise neu. 1827 erschien dann das „Buch der Lieder“, das Heines Stellung als deutscher Lyriker begründete. Nachdem er sich in München vergeblich um eine Professur bemüht — der Streit zwischen ihm und Platen hat auch lokale Motive —, begab er sich nach der Julirevolution nach Paris und blieb dort dauernd ansässig, von 1836 an durch eine Pension von der französischen Regierung unterstützt. 1843 besuchte er noch einmal Deutschland. Poetisch thätig war er in den dreißiger Jahren kaum, schrieb vielmehr für die Deutschen über die französischen und für die Franzosen über deutsche Zustände und wurde eben dadurch auf das junge Deutschland, zu dem er auch, namentlich zu Heinrich Laube, in persönliche Beziehungen trat, von großem Einflusse: Er vermittelte ihm die Ideen, von denen die ihm aus dem Saint-Simonismus des Prosper Enfantin zugewachsene der Rehabilitation des Fleisches die wichtigste war, und er gab auch, noch mehr als Börne, das Stilmuster. Kein Wunder, daß er dann mit dem jungen Deutschland unterschiedslos zusammengeworfen wurde. Durch die politische Lyrik angeregt, wandte er sich in den vierziger Jahren wieder der Poesie zu und veröffentlichte zunächst seine „Neuen Gedichte“ (1844), dann die poetische Reiseschilderung „Deutschland. Ein Wintermärchen“ (1844), zuletzt „Atta Troll. Ein Sommernachtstraum“ (1847), angeblich das letzte Lied der Romantik. Zu größerer Produktion

ist er überhaupt nicht gekommen, sein historischer Roman „Der Rabbi von Bacharach“ blieb in den Anfängen stecken, und die Novellen wie die „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“ sind ebenso frivol wie darstellerisch unbedeutend. Bald nach 1848 versank er dann in die „Matrazengruft“, und nun erhielt seine Poesie, so frech sie blieb, einen großartig unheimlichen Zug, der ihr ihren Rang unter der echten Decadencedichtung — daß die Decadence überwunden werden muß, schließt natürlich nicht aus, daß innerhalb der Decadence auch starke poetische Wirkungen zu erzielen sind — für alle Zeiten sichert. Sein „Romanzero“ (1851), seine „Letzten Gedichte“ sind ein poetisches Testament, an dem jeder ernste Mensch Anteil nehmen kann, mag auch das große jüdische Talent des Fluchens mehr als billig in ihnen hervortreten. Dieser Heine des „Romanzero“ gehört nicht zum jungen Deutschland, wie auch der Verfasser des „Buches der Lieder“ nicht dazu gehört.

Unmittelbar an Heine, an den Heine der „Reisebilder“ schließen sich zwei Schriftsteller an, die man jungdeutsch nennen kann, wenn sie auch nicht zur Schule des jungen Deutschlands zählen. Der erste von ihnen, Hermann Ludwig Heinrich, Fürst von Pückler-Muskau aus Muskau (1785—1871) steht auch Rahel nahe. Er veröffentlichte 1830/31 die „Briefe eines Verstorbenen“, Reiseschilderungen aus England, Frankreich und Deutschland, die Goethe ein für Deutschlands Litteratur bedeutendes Werk, das Produkt eines angenehm erheiternden, wohlgesinnten, in seiner Art frommen Weltkindes nannte, welches den Widerstreit von Wollen und Vollbringen im Menschen auf das Anmutigste darstelle. Pückler hat Heine brieflich als seinen Meister anerkannt, aber in der That ist er „in der Mischung von scharfer geistvoller Beobachtung und aristokratischer Suffisance, von lebendigem Anteil und müder Blasiertheit, von glänzender Schilderung, richtigem Urteil und willkürlicher Reflexion“ ziemlich selbständig, und Heine und die jüngeren Jungdeutschen haben viel von ihm gelernt, freilich kaum das Gute, die letzteren namentlich das häßliche deutsch-französische Kauderwelsch. Die späteren Werke

Pücklers „Tutti Frutti", „Semilassos vorletzter Weltgang" u. s. w. sind schwächer, wenn auch gleichfalls noch nicht ganz ohne Reiz. — Von Heine in die Litteratur eingeführt wurde August Lewald, ein Königsberger Jude (1792—1871), der auch in Paris gewesen war. Man rühmt ihm nach das tendenzlose Feuilleton in der Weise etwa Jules Janins in Deutschland geschaffen zu haben, jedenfalls besaß er ein angenehmes Plaudertalent und war auch der harmlosen Novelle einigermaßen gewachsen. — Heines Reisebilder haben formell unzweifelhaft auf den „Prinz Rosa Stramin" (1834) von Ernst Koch, genannt Ernst Hellmer aus Witzenhausen in Hessen (1808—1858) eingewirkt, doch ist das kleine, feine, geistreiche Werk nichts weniger als eine Nachahmung.

Den unmittelbaren Untergang von der Romantik zum jungen Deutschland bezeichnet Bettina von Arnim, geborene Brentano aus Frankfurt a. M. (1785—1859). Wir haben sie, die 1835 „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" herausgab und diesem Werke noch „Die Günderode", „Dies Buch gehört dem Könige" (1843), „Clemens Brentanos Frühlingskranz", „Ilius Pamphilius und die Ambrosia", „Gespräche mit Dämonen" folgen ließ, bereits mit ihrem Bruder und ihrem Manne zusammen charakterisiert, hier mag sie noch einmal als Mitglied des jungdeutschen weiblichen Dreigestirns, das sich aus der Rahel, ihr und Charlotte Stieglitz zusammensetzt, erscheinen. „Wer einst die organische Entwickelung unserer neuen Litteratur zeichnen will," schrieb Gutzkow, „darf den Sieg nicht verschweigen, den drei durch Gedanken, ein Gedicht und eine That ausgezeichnete Frauen über die Gemüter gewannen. Mit Rahel zeichnet sich die höhere Empfänglichkeit, bis zu der es weibliche Wesen bringen können, gegen die Form der gewöhnlichen Frauenbildung ab. Bettina warf auf das Antlitz zahlloser Frauen den rosigen Abglanz einer freieren Anschauung der Menschen und Dinge, so daß sie wieder etwas Dreistes, Großherziges und Naives zu denken und zu sagen wagten. Charlotte Stieglitz endlich ließ in diese heiteren Gemälde einen dunklen Schlagschatten fallen

und zeigte, wie groß die Opfer werden können und werden müssen, wenn man aus dem gewöhnlichen Kreise des Handelns und Fühlens heraustritt und von dem verbotenen Baume der modernen Erkenntnis kostet. Wie durch eine göttliche Verabredung ergänzen sich diese drei großen Gestalten, drei Parzen, die den Faden der neueren Litteratur und einer ernsteren Ausgleichung der Bildung mit dem, was die Gesellschaft vertragen kann, anlegten, spannten, abschnitten." Echt jungdeutsch-geistreich! Die Emancipation der Frauen stand natürlich mit der Emancipation des Fleisches in engster Verbindung und fand dann von Frankreich her, durch George Sand die stärksten Antriebe, aber Erscheinungen wie Rahel, Bettina und gar die unglückliche Charlotte Stieglitz sind denn doch sicher nicht dazu angethan als typisch hingestellt zu werden. Treitschke hat Bettina auf Kosten der Rahel stark erhoben, sie war jedenfalls auch die produktivere Natur, eine Dichterin, aber eine erfreuliche Erscheinung ist auch sie nicht, ihre Genialität ist wenigstens zur Hälfte gemacht. Charlotte Stieglitz, die sich am 18. Dez. 1834 tötete, um ihren Mann, dessen Fessel zu sein sie wähnte, durch ein großes Unglück zum großen Dichter zu machen, gehört überhaupt nicht in die Litteraturgeschichte, ihr Fall war zuletzt doch weiter nichts als eine unglückliche Ehe. Aber der Selbstmord erregte ungeheures Aufsehen, und Theodor Mundt, der der Unglücklichen selber zurückgewiesene Liebesanträge gemacht hatte (!), schrieb sofort ein Buch „Charlotte Stieglitz. Ein Denkmal". Hebbel meint darüber: „Mundt spricht in seiner beliebten Manier wieder von sozialen Zerwürfnissen, die sich in dieser Frau repräsentieren sollen. Unsinn: gab es für sie wohl eine denkbare Lebensform? Sie ging daran zu Grunde, daß sie zugleich zu viel und zu wenig besaß; es wogte in ihr eine Überfülle von Liebe und ihr gebrach die Kraft, diese Liebe auf sich selbst zurückzuwenden. Was Mundt über ihre geistige Bedeutsamkeit sagt, kann ich nicht bejahen: sie war in dieser Hinsicht sehr gewöhnlich, wenn ich nach den Tagebuchmitteilungen urteilen darf: gesundes Gefühl und wohlgeordneten Verstand, die beide meistens das Rechte

ergreifen, weiter keinen Deut." — Die eigentlich jungdeutschen Weiber, die dann auftauchten, sehen ein bißchen anders als Charlotte Stieglitz aus, auch töteten sie sich nicht, sondern ließen sich rechtzeitig scheiden und gingen höchstens nach mancherlei Abenteuern ins Kloster.

Nur ein entschieden deutscher Schriftsteller ist auf das junge Deutschland von größerem Einfluß gewesen, er hat es dann aber auch, wie die Legende behauptet, „denunciert", sich jedenfalls entschieden von ihm abgewandt. Es ist Wolfgang Menzel aus Waldenburg in Schlesien (1798—1873), wie Börne ein Schüler Jean Pauls und Feind Goethes, auch zunächst als einer der Führer der Burschenschaft liberal gesinnt, dabei aber auch zugleich christlich und germanisch. Seine dichterische Produktion — „Deutsche Streckverse", die dramatischen Märchen „Rübezahl" und „Narzissus"; später erschien noch ein historischer Roman aus dem dreißigjährigen Kriege „Furore" — zeigt ihn als Romantiker, und kein Geringerer als Grillparzer hat ihm zugestanden, daß er „ein Stück von einem Dichter, wenn nicht ein wirklicher ganzer" sei; seine Bedeutung beruht aber auf seinen Prosaschriften, vor allem auf seiner „Deutschen Litteratur" (1827), die hervorragendes Aufsehen machte, besonders wegen der (vorher schon in dem von Menzel redigierten Litteraturblatt zum Cottaschen „Morgenblatt" hervorgetretenen) Polemik gegen Goethe. Im Ganzen hatte Menzel seine Litteraturgeschichte vom Standpunkte der Ideale der Burschenschaft geschrieben, es war nationale und freiheitliche, im besonderen auch „germanistische" Begeisterung darin, Ludwig Tieck erschien als der große Mann; verderblich wurde das Buch durch seine absprechende, ja rohe Manier. Menzel war wie Börne ein beschränkter Kopf, und er hatte dazu eine ganze Anzahl specifisch-deutscher Untugenden, speziell den deutschen Hochmut, aber ein ehrlicher Mann war er auch, mag immerhin das Persönliche nach Menschenweise eine Rolle in seinen Kämpfen gespielt haben. Ganz naturgemäß ist er nach und nach ein Feind des französischen Liberalismus und des Judentums

geworden und hat mit zuerst die Bedeutung der Rasse für die Entwickelung der Menschheit entdeckt. Was Gutzkow ihm in der Kritik des vor der „Denunciation“ erschienenen Buches „Der Geist der Geschichte“ vorwarf: „Man sollte keinen „Geist der Geschichte“ schreiben, ohne nicht auch statt immer von Rassen, Völkerunterschieden, von Geologie und Reisebeschreibungen zu reden, einmal auf die Frage der Ideen zu kommen und zu untersuchen, ob die Geschichte denn in der That kein neues Problem, das die alte nicht hatte, entdeckt hat, nämlich das Problem der Humanität“, gereicht ihm in unseren Augen zum größten Lobe. Das Problem der Humanität hatte bereits Herder hinreichend erörtert, und die Gefährlichkeit der unbedingten Anwendung dieses Begriffes trat immer schärfer hervor; das neue Problem war wirklich das der Rasse, das dann freilich erst im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts ihm gewachsene Forscher fand.

Es ist nicht anders, das Geschlecht des jungen Deutschlands hat, wie sich Julius Hart drastisch ausdrückt, so ziemlich alles „verpuddelt“, was es unter die Hände bekam, Rettungen helfen da gar nichts. Man lese die in jeder Beziehung hinreichend belegte Darstellung des jungen Deutschlands, die Emil Kuh in seiner Biographie Friedrich Hebbels gegeben hat, man lese selbst Johannes Prölß' voreingenommene Darstellung cum grano salis, und man wird sich sagen müssen, daß niemals unreifere Bursche in Deutschland eine neue Litteratur und ein neues Leben heraufzuführen übernommen haben, als diese Gutzkow, Laube, Theodor Mundt — es sei denn sechzig Jahre später das jüngste Deutschland, das aber doch wenigstens seinen Versuch mit poetischen Mitteln unternahm und in seinem Kampf gegen Eklekticismus und Feuilletonismus ganz andere, stichhaltige Bewegründe und auch Aussichten hatte. Ich lasse mir jeden echten Sturm und Drang gefallen, ich verkenne auch nicht, daß durch die Zeit der dreißiger Jahre eine große Gärung geht, aber den im besonderen so genannten Jungdeutschen, den Schülern Börnes, Heines und Menzels, die vor allem nach Zeitungs-

einfluß streben, durchaus vom Tage und für den Tag leben, statt wirkliche Ideale nur allerlei vage Vorstellungen von Freiheit, Gleichheit und Menschenglück urd vor allem eine gehörige Portion persönlicher Eitelkeit besitzen, trage ich große Bedenken den Ehrennamen von Stürmern und Drängern zu erteilen. Es ist wahr, was Emil Kuh sagt, daß sie „auf dem von Börne, Heine und Menzel gepflügten und schon halb angebauten Acker der böslich räsonnierenden Kritik, der politisierenden Demagogie, des spaßhaften Zorns und der liederlichen Satire, des schreibfertigen Liberalismus und der rohen Polemik ihre fliegenden Zelte aufschlugen"; im Grunde gehören sie in die Geschichte des deutschen Journalismus und nicht in die Geschichte der deutschen Dichtung. Freilich, dann haben sie, für ihre Sünden gestraft und leiblich zur Vernunft gekommen, doch noch eine Entwickelung gehabt, aber nur einer, Karl Gutzkow, eine bedeutendere, und auch diesem hat man mit einem gewissen Recht den Namen eines vollen Dichters noch öfter abgesprochen. Karl Ferdinand Gutzkow aus Berlin (1811—1878) geriet als blutjunger Student durch die Julirevolution in die Zeitbewegung und gab bezeichnender Weise zunächst ein „Forum der Journallitteratur" heraus, in dem er die doch schon meist rein kritischen deutschen Zeitungen noch einmal kritisierte. Dann ward er litterarischer Adjutant Menzels in Stuttgart und veröffentlichte die börnisierenden „Briefe eines Narren an eine Närrin". Ihnen folgte der satirische, etwa an Voltaire gemahnende Roman „Maha Guru, die Geschichte eines Gottes" (1833), der in Tibet spielt und nach Gutzkows eigener Angabe „die Inkarnation eines Gottes in einen Menschen und zwar mit dem dialektischen Zweck darstellt, daß der Gott durch den Menschen überwunden und die falsche Göttlichkeit, die sich als Gottheit feiern läßt, durch die wahre Göttlichkeit des Menschen erkannt wird". Von Haus aus mit einer tüchtigen Bildung ausgerüstet und kritisch beanlagt, hat Gutzkow in Zeitungsaufsätzen, die er dann als „Öffentliche Charaktere" u. s. w. sammelte, manches Gute gegeben, verriet aber doch wieder, wie in dem Vorwort zu seiner ersten Novellen-

sammlung und besonders in der Vorrede zu Schleiermachers „Briefen über Schlegels Lucinde“, die er sich im Interesse der Emancipation des Fleisches neu herauszugeben bemüßigt sah, eine geradezu knabenhafte Albernheit. Poetisch gedieh in dieser ersten Periode seines Schaffens nur die aus eigenem Erlebnis erwachsene Novelle „Der Sadducäer von Amsterdam“, die er später zu seinem „Uriel Acosta“ benutzte; das Drama „Nero“ in dem er zunächst König Ludwig I. von Bayern satirisieren wollte, fiel völlig zerfahren aus, das Capriccio „Hamlet in Wittenberg“ steht unter dem Einfluß von Büchners „Danton“. Der Roman „Wally, die Zweiflerin“ (1835) zog dann das Verderben auf sein Haupt herab, Menzel zieh ihn der Unsittlichkeit, und der Dichter, der damals in Frankfurt a. M. mit Eduard Duller den „Phönix“ redigierte und von einer großen „deutschen Revue“ träumte, wurde angeklagt und zu drei Monaten Gefängnis verurteilt. In einer Art Wetteifer mit Goethes „Werther“ entstanden, ist die „Wally“ doch ein völlig lebloses Produkt, nicht an und für sich unsittlich (obwohl die aus Wolfram von Eschenbachs „Titurel“ herübergenommene Sigune-Scene im modernen Boudoir verfänglich genug ist), aber bei der Unzulänglichkeit der dichterischen Kraft so wirkend. Nach der Wiedererlangung seiner Freiheit nahm sich Gutzkow darauf zusammen und gab als Redakteur des „Telegraphen“, zuerst in Frankfurt a. M., dann in Hamburg, eine Reihe guter Prosaschriften, von denen „Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte“, die unter Bulwers Namen erschienenen „Zeitgenossen“ und das „Leben Börnes“ ausgezeichnet werden. Seine neuen poetischen Werke „Seraphine“ (die Immermann mit der „Wally“ in „Münchhausen“ verspottete) und der pädagogische Roman „Blasedow und seine Söhne“ sind aber noch unerfreulich genug. Seit 1839 wandte sich Gutzkow dann dem bühnenmäßigen Drama zu. — Merkt man bei Gutzkow doch wenigstens noch ein ernstes Streben und entschuldigt ihn seine keineswegs glückliche Natur in mancher Beziehung, so erscheint sein Kampfgenosse Heinrich Laube aus Sprottau in der Lausitz

(1806—1884) zunächst als ein unwissender, unverschämter Geselle, der mit der größten Unverfrorenheit (Keckheit und Dreistigkeit nannte er es selber) über alle möglichen Dinge absprach und poetisch bis an die äußerste Grenze der Frivolität geriet. Von Laube, der seit 1833 die „Zeitung für die elegante Welt" in Leipzig redigierte, stammt das Gerede über das „Moderne", das dann auch unsere Jüngstdeutschen wieder aufgenommen haben. Neuerdings hat man freilich entdeckt, daß Laube zuerst zu den Grundsätzen einer realistischen Kunst gelangt sei, und der zweite Teil seines Romans „Das junge Europa" (1833—1837), „Die Krieger", wird gar als der erste deutsche Zeitroman von sozialpolitischer Tendenz bei streng-realistischer Durchführung bezeichnet — als ob Laubes realistische Anschauungen nicht bloß ein Ausfluß seiner Nüchternheit, die er ja später auch noch hinreichend dokumentiert hat, wären, als ob das realistische Detail, das die „Krieger" neben dem scheußlich geistreichen Metaphernstil allerdings auch aufweisen, nicht längst in der Novelle Tiecks und dem historischen Roman (man könnte auch bis zu Goethes „Werther" zurückgehen) enthalten wäre. Einen Blick für die Wirklichkeit braucht man Laube, der allerlei Kavalierneigungen, auch die zur Jagd hatte, darum nicht abzusprechen, aber poetisch (im höheren Sinne) bedeuten seine Werke darum doch wenig genug, die früheren sowohl wie die späteren. Er schrieb zunächst Schriften für Polen, er, der Schlesier, der die Polen doch kennen mußte, dann die leider verloren gegangenen „Briefe eines Hofrats oder Bekenntnisse einer jungen bürgerlichen Seele", darauf „Das junge Europa", dessen erster Teil „die Poeten" stark von Heinses „Ardinghello" beeinflußt und völlig formlos ist, während der zweite „Die Krieger", wie gesagt, einen höheren Rang in Anspruch nehmen kann. Der dritte „Die Bürger" enthält hauptsächlich Kerkerstimmungen — Laube saß 1834 neun Monate wegen Teilnahme an der Burschenschaft in der Berliner Hausvogtei gefangen. Neben dem „Jungen Europa" gingen die Bände seine „Reisenovellen" her, die Gutzkow folgendermaßen charakterisiert hat:

„Mit einer Sündflut von Renommisterei wurde man fortgeschwemmt. Liebesabenteuer rechts und links, im Postwagen, in der Passagierstube, im Bade, in der Kirche, auf der Straße, in Winkeln, überall Liebe; Liebe mit den Fingerspitzen, Liebe mit den Knien, Liebe im Schlafe, Liebe in Haarwickeln, Liebe in Schlesien, Dessau, Braunschweig, Leipzig, Karlsbad, Teplitz, München, Tirol, Italien, Steiermark, Wien, Prag, Liebe überall, aber nur für — einen! für H. Laube. Die Novellen, Skizzen und Romane drehen sich alle um dieselben Angeln; die Frauenbilder, meist üppige, kokette, den Männern sich anbietende Gestalten, gleichen sich zum Verwechseln. Es ist nicht ungerecht, daß ich ihn einen goethisierenden Clauren genannt habe." An anderer Stelle sagt Gutzkow: Laube „würde ohne Heine, ohne Börne, ohne Varnhagen ein gewöhnlicher Romanschriftsteller à la Van der Velde geworden sein, ein Breslauer Journalist oder vielleicht ein mittelmäßiger Dramendichter." Das letztere ist er dann ja auch in der That noch geworden. Seine Artikel für die „Elegante" sammelte er als „Moderne Charakteristiken", später schrieb er auch eine „Geschichte der deutschen Litteratur", was ihm aber schlecht bekam. Als die Verfolgung des jungen Deutschlands losging, sagte er „pater peccavi", blieb aber der treue Freund Heines und bahnte sich darauf als Dramatiker den Weg zum Bühnenleiter. — Über die übrigen engeren Mitglieder des jungen Deutschlands können wir kürzer weggehen: Ludolf Christian Wienbarg aus Altona (1802—1872), der durch seine (zuerst als Vorträge in Kiel hervorgetretenen), dem „jungen Deutschland" gewidmeten „Ästhetischen Feldzüge" (1834) den Namen der Schule aufbrachte, war poetisch nicht begabt und hat überhaupt nur wenig geschrieben. In seinen „Feldzügen" finden sich manche ganz vernünftige Ansichten, auch ist ein nationaler Standpunkt zu bemerken, aber an Dummheiten fehlt es auch nicht, wie denn das Ganze auf den Preis der Heinischen Prosa — „des allein seligmachenden Feuilletons", wie Treitschke spottet, hinausläuft. — Laubes würdiger ist Theodor Mundt aus Potsdam (1808—1861), den

wir schon als Herausgeber des Buches „Charlotte Stieglitz, ein Denkmal" kennen gelernt haben. Er holte sich seine Weisheit zu einem großen Teil aus dem Rahel-Kreise. Sein erster Roman hieß „Das Duett"; es folgten: „Madelon oder die Romantiker in Paris", „Madonna oder Unterhaltungen mit einer Heiligen", auch kritische Sammlungen, „Kritische Wälder", „Charaktere und Situationen", dann Reisebilder „Spaziergänge und Weltfahrten" u. s. w. — man sieht schon, das Übliche. Seine Novellen charakterisiert Adolf Stern folgendermaßen: „Phantastisch ohne Phantasie, traumhaft ohne Stimmung, lüstern und cynisch ohne Sinnlichkeit, prophetisch sich gebärdend ohne auch nur einen prägnanten neuen Gedanken hinterlassen sie schlechthin den Eindruck der Impotenz und der weichlichen Verbildung." Man kann den Mann im Ganzen mit dem Worte „Faselant" abthun. Später ist er dann freilich noch leidlich vernünftig geworden. — Das waren die „jungen wilden Söhne Goethes", wie Laube selber sagte — nun, der Alte würde sich für sie bedankt haben, selbst wenn er das Kapitel „Das junge Deutschland und Goethe" in Prölß' „Das junge Deutschland" hätte lesen dürfen. Menzels „Denunciation" (September 1835) erfolgte zur rechten Zeit, sie machte, indem sie das Verbot der Schriften des jungen Deutschlands (Heine, Gutzkow, Laube, Mundt und Wienbarg) durch den Bundestag (10. Dez. 1835) nach sich zog, dem ärgsten Unfug ein Ende und hat in der That auf alle „jungen Deutschen" nur heilsam gewirkt. Ich brauche nicht auseinanderzusetzen, daß sie, öffentlich in Menzels Litteraturblatt erfolgend und nicht einmal die Staatsgewalt anrufend, sondern nur die neue Litteratur grob genug als unmoralisch verdammend, gar keine Denunciation war — wir Deutschen verstehen unter Denunciation *heimliches* Anzeigen bei der Polizei und nichts anderes, die Stempelung Menzels zum Denuncianten war eine Perfidie Heines. Aber es liegt mir gar nichts daran, speziell Menzel, der auch noch von Gutzkow gereizt war, zu „retten": Es ist unter allen Umständen die Pflicht des Kritikers, eine Litteratur, die er für verderblich hält, öffentlich zu brandmarken,

auch ihm hat die Gesundheit seines Volkes über alles zu gehen, und er ist sogar völlig berechtigt, öffentlich an die Gewalten der öffentlichen Ordnung zu appellieren, wenn er einem sittlichen Verderben nicht anders begegnen kann. Allerdings aber hat er seiner Sache sicher zu sein, soweit es menschenmöglich ist. Vor dem Richterstuhl der Geschichte hat Menzel dem jungen Deutschland gegenüber sicher recht behalten; ein objektiver Beurteiler kann nicht anders als das Endurteil Emil Kuhs über dasselbe, soweit es die Schule Börnes und Heines ist, zu unterschreiben: „Mit Politik und Gesellschaftsmoral, mit Demokratie und Volkswohl hatten die Zöglinge der Julirevolution begonnen, bei Bücherkritiken und Persönlichkeitsfehden, Belletristenarbeit und Journalgezänke waren sie angelangt. Wenn wir Heine als geistige und dichterische Potenz gebührendermaßen von den Litteraten jener Tage trennen, so werden wir über diese sagen müssen, daß die angeblichen Erneuerer unserer Litteratur nichts hervorgebracht haben, was in seinen Anregungen nachhaltig und was in der Form durchgebildet gewesen wäre. Die überhinhuschende Kritik hatte an pointierter Handfertigkeit, der politische Korrespondenzbericht an perfider Gewandtheit gewonnen, aber weder der künstlerischen Gestaltung, noch der Schönheit oder Klarheit der Sprache war ein bedeutsamer Vorteil erwachsen. Vielmehr schreibt sich von jener Zeit neben der Respektlosigkeit im Urteilen die Haarkräusler-Galanterie und Tanzmeister-Nonchalance im Ausdruck her, sowie die plumpe Wohldienerei gegen den Tag und das lächerliche Schlagwort: Modern." Alle ernsteren Naturen der Zeit haben sich denn auch gegen dieses junge Deutschland gewandt, nicht bloß die Älteren wie Immermann, auch die Jüngeren wie Otto Ludwig und Hebbel. Eine Tigergrube nannte es Otto Ludwig.

Auch die spätere Entwickelung der Jungdeutschen hat nicht den Beweis geliefert, daß ihr Gebaben berechtigt gewesen wäre. Zwar, die Karl Gutzkows ist immerhin bedeutend und interessant genug, aber von dauerndem Werte für die deutsche Dichtung doch nicht gewesen, wenn auch vielleicht für die deutsche Bildung.

Nach einem „König Saul“ (1839) wandte er sich zunächst dem bürgerlichen Drama zu und eroberte mit „Richard Savage oder der Sohn einer Mutter“, „Werner oder Herz und Welt“, „Ein weißes Blatt“ u. s. w. vorübergehend die Bühne. Mit „Patkul“ und „Pugatschew“ schuf er das historische Tendenzdrama und vermochte dieses wenigstens einmal, in „Uriel Acosta“ (1846) mit wirklichem poetischen Leben zu erfüllen. Scribes Muster führte ihn dann zum historischen Lustspiel, auf welchem Gebiete er mit „Zopf und Schwert“ und „Das Urbild des Tartüffe“ glücklich war; der auch viel gegebene „Königslieutenant“, zu Goethes hundertjährigem Geburtstag, ist nur als Gelegenheitsstück zu betrachten. Die späteren Dramen Gutzkows sind mißlungen. Das Verdienst, für eine Reihe ihrer Zeit guter Repertoirestücke gesorgt, ja, die Kluft zwischen Drama und Theaterstück, trotz Birch-Pfeiffer und Benedix, wieder einmal geschlossen zu haben, wird man ihm nicht absprechen können. Nach 1848 begann er darauf, ebenfalls nach dem Vorbild der Franzosen, Balzacs und Eugen Sues, Zeitromane zu schreiben, für die er die Theorie des „Romanes des Nebeneinander“ aufstellte, der ungefähr, nicht ganz, das ist, was wir heute als Milieuroman bezeichnen. „Die Ritter vom Geist“ (1850—52) und „Der Zauberer von Rom“ (1858—61), jeder neun Bände umfassend, sind sicher nicht ohne Gehalt und geben ein großes Stück deutschen Lebens, doch die volle Bestimmtheit und sichere Gleichmäßigkeit wahrhaft dichterischer Darstellung erreichen sie nicht, und auch geistig zeigt sich kaum ein Fortschritt über die alten liberalen Tendenzen hinaus. Es war der Fluch aller jungdeutschen Autoren, das wahrhaft Lebenskräftige und Zeugende im deutschen Leben zu verkennen, auch wurden sie gewisse romantische Neigungen (der bürgerlich-freisinnige Held, der von den Damen der Aristokratie geliebt wird!) und krasse Effekte (der Jesuit!) niemals los. Trotz vielfach realistischen Details stehen sie doch dem Geiste der falschen Romantik bedeutend näher als dem wahren Realismus. Die Spätromane Gutzkows „Hohenschwangau“, „Die Söhne Pestalozzis“, „Fritz Ellrodt“, „Die

neuen Serapionsbrüder“ nähern sich zum Teil dem aufkommenden archäologischen Roman, zum Teil fallen sie in den Ton der jungdeutschen Epoche zurück, alle haben einen sehr schlechten, oft ungenießbaren Stil. Einige Novellen und das schöne Buch „Aus der Knabenzeit“, dem noch „Rückblicke auf mein Leben“ folgten, sind die erfreulichsten Leistungen Gutzkows aus seinen späteren Tagen. Er hat, auch durch die nie unterbrochene Tagesschriftstellerei, großen Einfluß geübt, viel Bitteres erlebt, durch eigene und fremde Schuld, aber die heißersehnte Stellung als großer Dichter nicht erlangt, so mächtig auch seine schriftstellerische Wirkung in der Zeit unzweifelhaft gewesen ist. — Laube schrieb nach 1840 allerlei Skizzen und Romane, in denen vor allem seine Vorliebe für französisches Wesen hervortritt. Dann warf er sich auf das Drama, in der Hauptsache auch nach französischem Muster, und gab zahlreiche Glücksritterstücke: „Monaldeschi“, „Struensee“, auch Schiller wurde in den „Karlsschülern“ zu einer Art Glücksritter herabgesetzt. Diese „Karlsschüler“ (1847) wurden mit dem grobzugehauenen „Essex“ (1856) eines der Lieblingsstücke der deutschen Bühne, Dank ihrer geschickten Mache und auch der hervorragenden, fast allmächtigen Stellung, die Laube als Direktor des Wiener Burgtheaters und anderer großer Bühnen einnahm. Dagegen hielten sich Laubes Lustspiele, die historischen „Rococo oder die alten Herrn“, „Gottsched und Gellert“, die gesellschaftlichen „Böse Zungen“ u. s. w., nicht. Über Laubes Verdienste als Dramaturg hat die Theatergeschichte zu entscheiden: irgendwelchen Idealismus wird sie ihm schwerlich zuzugestehen haben trotz seiner Wiederentdeckung Grillparzers, jedenfalls datiert von seiner Thätigkeit her die neue Überschwemmung der deutschen Bühne mit französischen Stücken. Außer seinen Dramen ließ Laube in seiner späteren Zeit noch den historischen Roman „Der deutsche Krieg“ (1865 bis 1866), der die Verwandtschaft mit Alexander Dumas' historischen Romanen doch nicht verleugnen kann, und den manches Autobiographische enthaltenden Zeitroman „Die Böhminger“ (1880) erscheinen. — Mundt brauchte man überhaupt kaum wieder zu

erwähnen: Er schrieb noch ganz hübsche Reiseskizzen und historische Romane („Thomas Münzer", „Graf Mirabeau" u. s. w.), die über das Leihbibliothekniveau wenig hinausgehen. Den Ruhm seiner Gattin, der berüchtigten Louise Mühlbach erreichte er da nicht. — Dem engsten jungen Deutschland wird in der Regel noch Ferdinand Gustav Kühne aus Magdeburg (1806—1888) zugerechnet, obgleich seine Schriften nicht mit denen der anderen verboten worden waren. Sie bestehen in den Novellen „Die beiden Magdalenen", „Eine Quarantäne im Irrenhause", „Klosternovellen" und den Romanen „Die Rebellen von Irland" und „Die Freimaurer", denen später noch „Wittenberg und Rom, Klosternovellen aus Luthers Zeit" folgten, und weisen zunächst völlig die Manier des jungen Deutschlands, später schätzenswerte kulturhistorische Schilderungen auf. Kühne versuchte auch Dramen, u. a. vollendete er Schillers „Demetrius", und gab natürlich Kritiken und Charakteristiken, von denen die späteren, „Deutsche Charaktere", die besten sind, freilich bei aller Feinheit noch jungdeutsch-geistreich genug. — Als Parteigänger der Jungdeutschen wären dann etwa noch Alexander Jung aus Rastenburg in Ostpreußen (1798—1884), von dessen geistreichen Schriften nur sein „komisch-tragischer" Spätroman „Darwin" erwähnt sei, und der in Leipzig lebende Schriftsteller Hermann Marggraff aus Züllichau (1809—1864), der ein Drama „Das Täubchen von Amsterdam" versuchte und dann humoristische Romane, u. a. „Fritz Beutel. Eine Münchhausiade" schrieb, zu nennen. Ihre litteraturhistorischen Schriften können nur noch den Spezialforscher interessieren.

Jungdeutsch im weiteren Sinne sind dann noch eine ganze Anzahl Romanschreiber, Männer und Frauen, die einen mehr den jungdeutschen Demokratismus, die andern mehr die aristokratischen Velleitäten der Schule hervorkehrend. Auf die Frauen war natürlich George Sand von dem allerstärksten Einflusse, außerdem vielleicht noch Bulwer. Der älteste dieser Reihe ist Heinrich Joseph König aus Fulda (1790—1869), der Anfang der dreißiger Jahre aus der katholischen Kirche förmlich aus-

gestoßen wurde und darauf zu Gutzkow in Beziehung stand. Er schrieb zuerst Dramen und dann die historischen Romane „Die hohe Braut“ (1833), „Die Waldenser“, „Williams (Shakespeares) Dichten und Trachten“, „Die Clubbisten in Mainz“ (1847), „König Jeromes Karneval“, von denen sich die beiden letzten am längsten gehalten haben, wegen ihrer starken Durchsetzung mit Reflexion aber heute nur noch schwer genießbar sind. Julian Schmidt tadelt auch die geheime Lüsternheit dieser Romane. — Von Haus aus ein frisches Talent war der der aristokratischen Richtung angehörige Freiherr Alexander von Ungern-Sternberg aus Esthland (1806—1868), der 1833 mit der Novelle „Die Zerrissenen“ begann, dann „Lessing“, „Molière“ und später noch eine ganze Anzahl berühmter Persönlichkeiten in Novellen und Romanen behandelte und in „Alfred“, „Diana“, „Die gelbe Gräfin“ u. s. w. noch manches zur Charakteristik seines Zeitalters beitrug. Leider wurde er aber immer frivoler und flacher. Jungdeutsche Durchschnittsbelletristen waren u. a. Ernst Willkomm, der die Romane „Die Europamüden“ und „Weiße Sklaven“ schrieb, und Wilhelm Robert Heller, Verfasser zahlreicher historischer Romane, darunter eines „Florian Geyer“, beide auch im Interesse ihrer Meister journalistisch-kritisch thätig. Nicht viel höher stand Feodor Wehl (eigentlich von Wehlen), der zahlreiche leichte Lustspiele verfaßte und später Bühnenleiter ward. Theater und Presse in Deutschland hat das junge Deutschland bis mindestens in die sechziger Jahre hinein so ziemlich beherrscht und dann die Herrschaft unmittelbar an die Juden abgegeben. — Die berühmtesten jungdeutschen Romanschriftstellerinnen sind Ida Gräfin Hahn-Hahn und Fanny Lewald, jene der aristokratischen, diese der demokratischen Richtung zuzählend. Die Gräfin Hahn-Hahn (aus Tressow in Mecklenburg, 1805—1880), eine Tochter des bekannten Theatergrafen, ließ sich nach dreijähriger Ehe mit einem Vetter scheiden und lebte dann, ein weiblicher Fürst Pückler, viel auf Reisen, die sie u. a. auch nach dem Orient führten, und auf der Suche nach dem „Rechten“, bis sie dann 1850,

durch die Revolution und den Tod ihres Freundes, eines Herrn v. Bistram, stark ergriffen, zur katholischen Kirche übertrat. Sie hat außer Gedichten und Reisebeschreibungen die Romane „Aus der Gesellschaft" (1838), „Der Rechte", „Gräfin Faustine" (1841), „Ulrich", „Sigismund Forster" u. a. m. geschrieben, in denen trotz allen Festhaltens an aristokratischen Vorurteilen die ganze wilde Gärung der Zeit auf sittlichem Gebiete zur Erscheinung kommt. Bei aller geistreichen Extravaganz und der Sucht nach „Emotionen" bleibt die Gräfin doch im Ganzen weiblich, und ihr Übertritt, den sie in der Schrift „Von Babylon nach Jerusalem" (1851) schildert, ist mindestens verständlich. Leider ließ sie sich dann in ihren späteren Romanen, von denen nur „Maria Regina" (1858) genannt sei, und die im allgemeinen die nämliche Art behielten, zu häßlicher ultramontaner Polemik hinreißen. Die ultramontanen Romane werden noch immer gelesen, da die katholische Litteratur nicht eben viele bedeutende Schriftstellerinnen besitzt, die älteren aber sind verschollen, obwohl sie, wie ein neuerer espritvoller Litteraturhistoriker meint, in der „Psychologie des Unbefriedigtseins" alle Künstlerromane der Romantik und alle Genieromane des jungen Deutschlands übertreffen. Sie haben allerdings, auch in der Darstellungsweise, etwas, was sie als Vorläufer der modernen extremen Frauenlitteratur erscheinen läßt. — Das wird von den Romanen der Jüdin Fanny Lewald aus Königsberg (1811—1889), einer Cousine von August Lewald, niemand sagen, obwohl sie viel radikaler sind und von der Sand vor allem die Tendenz übernehmen. Fanny Lewald hat, als Nebenbuhlerin der Hahn-Hahn und nicht bloß auf litterarischem Gebiete (der seiner Zeit berühmte Politiker Heinrich Simon, ein Vetter der Lewald, ward Geliebter der Hahn-Hahn), die litterarische Weise der Gräfin in der „Diogena" aufs bitterste parodiert, aber ihre eigene nüchterne Art ist auch nicht sehr erfreulich und heute noch weniger genießbar. Sie begann mit der „Clementine" (1842), einem Beitrag zur Frauenfrage, behandelte dann in der „Fanny" die Judenfrage mit der üblichen Sentimentalität und gab im

„Prinz Louis Ferdinand“ einen schlechten historischen Roman, in dem Rahel als tragische Liebhaberin des Prinzen vorgeführt wird. Ihre großen Romane „Wandlungen“ und „Von Geschlecht zu Geschlecht“ sind durch und durch tendenziös, namentlich der letztere, der das Versinken eines Adelsgeschlechts und das Aufkommen einer Judenfamilie darstellt. Von ihren späteren Werken seien noch das „Mädchen von Hela“, „Die Erlöserin“, die italienischen Romane „Benedikt“ und „Benvenuto“, ihr Spätroman „Die Familie Darner“ genannt. Auch schrieb sie viele Reiseschriften und langatmige Erinnerungen („Meine Lebensgeschichte“), ist aber doch, trotzdem sie wie Rahel für Goethe schwärmte, seinen Stil nachahmte und Adolf Stahr heiratete, die deutsche George Sand nicht geworden. Ihr jüdischer Verstand wird einem, wenn man mehr von ihr liest, zuletzt ganz unleidlich, obwohl man sich nicht verhehlen kann, daß sie in manchen Dingen gut und richtig sieht. Die übrigen weiblichen Schriftstellerinnen der Zeit reihen sich entweder wie Therese von Struve, vermählte von Bacharacht, die Freundin Gutzkows, und Ida von Düringsfeld der Hahn-Hahn oder wie Luise Aston, geb. Meier und Luise Otto-Peters (die freilich beide früher hervortreten) der Lewald an. Als die letzte des jungen Deutschlands kann man Varnhagens Nichte, Ludmilla Assing, bezeichnen, die freilich nicht dichterisch begabt war, aber als Biographin und Herausgeberin von Tagebüchern und Briefwechseln den jungdeutschen Geist bis in die siebziger Jahre hinein vertrat. Von neueren Dichtern haben, wie wir sehen werden, seine Erbschaft u. a. Gottschall und Spielhagen angetreten, allerdings cum beneficio inventarii.

Man kann es als richtig annehmen, daß das junge Deutschland, Börne und Heine eingeschlossen, in den dreißiger Jahren, „im Vordergrunde des litterarischen Interesses“ gestanden hat, aber es hieße doch gering vom deutschen Volke denken wenn man glaubte, daß es in seiner Gesamtheit von der Litteratur des Tages befriedigt worden wäre, und noch geringer, wenn

man annähme, daß jedes neuauftauchende Talent in den Strudel wäre hineingezogen worden und die Poesie gar keine Vertreter mehr gehabt hätte. Im Gegenteil wirkten Chamisso, Uhland, Rückert, Platen, Immermann immer noch fort, der letztere brachte sagar schon aus eigener Kraft eine Überwindung des jungen Deutschlands fertig, der historische Roman hatte außer in den im vorigen Buch genannten Spindler, Rehfues und Willibald Alexis in Henriette Paalzow aus Berlin (1788 bis 1847; „Godwie Castle“ 1836, „St. Roche“, „Thomas Thyrnau“, „Jakob van der Nees), Ludwig Rellstab aus Berlin (1799 bis 1860; „1812“, „Drei Jahre von Dreißigen“), Ludwig Bechstein aus Weimar (1801—1860; „Das tolle Jahr“, „Klarinette“, „Grumbach“), Ludwig Storch aus Ruhla (1803—1881; „Kunz von Kauffung“, „Vörwerts Häns“, „Der Freiknecht“, „Ein deutscher Leineweber“), Karl Herloßsohn aus Prag (1804—1849; „Der Venetianer“, „Der Ungar“, „Der letzte Taborit“), Ferdinand Stolle aus Dresden (1806—1872; Napoleonromane, „Deutsche Pickwickier“) zwar nicht gerade poetisch, aber doch erzählerisch zum Teil sehr begabte Pfleger, und gleichzeitig trat eine Anzahl neuer Talente hervor, die zwar auch von den Zeiteinflüssen stark berührt wurden, aber keineswegs gewillt waren, ihnen widerstandslos zu dienen, sondern in tüchtigem Ringen zu eigener Weltanschauung emporstrebten und Dichter sein und bleiben wollten. Byron und später die neufranzösische Litteratur übten auch auf sie ihren Einfluß, raubten ihnen aber nicht ihre Selbständigkeit, und gar ihre Ideen übernahmen sie nicht vom französischen Liberalismus, sondern entwickelten sie im Wetteifer mit den zeitgenössischen Vertretern deutscher Wissenschaft, die zwar nun meist radikal (die Junghegelianer), aber doch gewiß nicht von Frankreich oder sonst her abhängig waren. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß die Mosen und Lenau — um sie handelt es sich zunächst — tiefere Naturen als Heinrich Heine sind, aber freilich waren sie als Dichter nicht groß genug, um ihm die Wage zu halten oder gar ihn zurückzudrängen. Namentlich um Julius Mosen aus Marieney im sächsischen Vogtland (1803

bis 1867) ist es schade, daß er nicht zu seinem tüchtigen Talent noch einige glänzende Eigenschaften besaß, er hätte sich dann vielleicht in Norddeutschland wirklich Bahn brechen und die Geltung des jungen Deutschlands eindämmen können; denn liberal war er auch, aber dabei entschieden national, und er begnügte sich nicht mit dem leichten Ideenschaum der Jungdeutschen, sondern versuchte in Anlehnung an die radikale Philosophie seiner Zeit zu tieferen Anschauungen zu gelangen. Seine philosophischen Neigungen verriet gleich sein erstes Hauptwerk, das Epos „Ritter Wahn" (1831), das zwar von der Romantik ausgeht, aber in seinem Verlaufe zu durchaus modernen Gedankengängen gelangt und, was die Hauptsache ist, die Anschaulichkeit durchweg bewahrt. Von der nationalen Romantik, von Uhland u. s. w. zunächst bestimmt sind auch Mosens „Gedichte" (1836), von denen einige Zeitgedichte („Andreas Hofer", „Der Trompeter an der Katzbach", „Die letzten Zehn vom vierten Regiment") eine ungewöhnliche Popularität erlangt haben, während die feinste Lyrik Mosens, die unbedingt eigenartiger oder besser zarter und weniger aufdringlich ist als die Heines, noch bis auf diesen Tag beim Publikum kaum die rechte Würdigung gefunden hat. Mosens zweites größeres Epos „Ahasver" gehört der Größe der Anlage nach zu den hervorragendsten epischen Versuchen der deutschen Dichtung und hat Partien von großer Farbenpracht und tiefsinniger Reflexion, ist zudem in der Haltung selbständiger als irgend eine epische Dichtung der Zeit, die Lenaus nicht ausgeschlossen. In der Novelle „Georg Venlot" gab Mosen ein Stück Selbsterlebtes, in den „Bildern aus dem Moose" einzelne Schöpfungen, die in der Entwickelung der Novellenform von Hoffmann und Tieck zu Stifter und Storm nicht zu übersehen sind, in dem „Kongreß zu Verona" einen historischen Zeitroman, der wenigstens partienweise die Versuche der Jungdeutschen an Poesie weit übertraf. Das Schmerzenskind der Muse Mosens war das Drama: Er begann mit einem „Heinrich der Finkler" der annähernd in der Art der Uhlandschen Dramen war, und schritt dann, von den Junghegelianern wie Arnold

Ruge und Adolf Stahr beeinflußt, zu einem historischen Drama fort, das nicht eigentlich tendenziös, aber Illustration historischer Ideen, natürlich auf Kosten des wirklichen Lebens war. „Bernhard von Weimar“ und „Der Sohn des Fürsten“ (Friedrich der Große und sein Vater) sind wenigstens hier und da zur Aufführung gelangt. Wie Heine, hat dann Mosen lange Jahre seines Lebens auf dem Krankenlager verbringen müssen und ist um seine vielleicht reichste Entwickelung gekommen. Er hatte keine Gefolgschaft wie der Pariser Dichter und war zu schlicht, um sich in Scene zu setzen.

War die norddeutsche Jugend im Ganzen jungdeutsch, so hatte die österreichische unter Metternichs noch immer fortdauerndem Regiment keinen Boden zu einem papiernen Sturm und Drang, doch wagt sich der liberale Geist der Zeit nun auch an der Donau hervor, bleibt freilich im Ganzen poetisch und an die hergebrachten Formen gebunden. Der erste politische Dichter Österreichs ist Anton Alexander Graf Auersperg, Anastasius Grün aus Laibach (1806—1876, der in seinem Romanzencyklus „Der letzte Ritter“ (1830) zunächst der nationalen Romantik seinen poetischen Zoll abstattete und darauf in den „Spaziergängen eines Wiener Poeten“ (1831) das Gebiet der politischen Lyrik betrat. Grüns Talent ist wesentlich rhetorischer Natur, aber der Dichter besitzt frischen neckischen Humor und glückliche Bildkraft im Einzelnen, und da nun seine Satire gegen Pfaffen und Schranzen unbedingt berechtigt war, so machen die Nibelungenverse seiner „Spaziergänge“ noch heute einen gefälligen Eindruck, wenn sie auch ziemlich harmlos erscheinen. Das bedeutendste Werk Anastasius Grüns ist die aus fünf Dichtungen bestehende Sammlung „Schutt“ (1836), in der Hauptsache Freiheitsvisionen enthaltend, denen das persönliche Pathos nicht fehlt, wenn sie auch uns heute zu allgemeinhumanitär erscheinen. In Grüns „Gedichten“ (1837) überwiegt die Reflexion, doch versteht er sie recht gut an schöne Naturbilder anzuknüpfen, und wenigstens eine kleine Anzahl (ich erinnere nur an den „letzten Dichter“) ist in unsere Anthologien

und Lesebücher übergegangen. In späterer Zeit schuf Grün noch die komischen Epen „Die Nibelungen im Frack“ (mit dem die Baßgeigen so sehr liebenden Herzog Moritz Wilhelm von Sachsen-Merseburg als Helden) und „Der Pfaff von Kahlenberg“, sowie die Dichtung „Robin Hood“ nach den englischen Volksballaden. Es geht etwas wie eine Frühlingsstimmung durch die Dichtungen dieses Poeten, der sein Pseudonym mit Recht wählte, und wenn er auch keiner von unsern Großen ist, so gehört er doch zu den liebenswürdigsten unserer nationalen Sänger.

Sein Landsmann und Freund Nikolaus Lenau (Nikolaus Franz Niemtsch, Edler von Strehlenau) aus Csatad bei Temesar (1802—1850) erscheint als sein vollkommener Gegensatz. Nicht, daß er nicht auch eine durchaus liebenswürdige Natur gewesen wäre, aber der Optimismus Grüns fehlt ihm vollständig, er ist ein durch und durch melancholischer Charakter, und der Weltschmerz gewinnt durch ihn bei uns die entschiedenste Ausprägung. Nicht Heinrich Heine, wie ich schon sagte, Nikolaus Lenau ist der deutsche Byron, freilich in bedeutend kleineren Verhältnissen. Was Mosen nicht gelang, neben Heine ein Lieblingspoet seiner Zeit zu werden, das gelang Nikolaus Lenau, zum Teil, da ihn die von Heine beschimpften Schwaben energisch auf den Schild erhoben, dann auch wegen seines Schicksals, das ihn ins Irrenhaus führte, endlich natürlich hauptsächlich durch den eigentümlichen Zauber seiner Poesie. Lenaus „Gedichte“ erschienen 1832, „Neuere Gedichte“ 1838 — sie enthalten vor allem eine Reihe wunderbarer Naturbilder von meist melancholischem Reiz und dann allerlei Lyrisch-Episches von packendem, vielfach „exotischem“ Kolorit, das auf die unruhigen Gemüter der dreißiger Jahre seine Wirkung unmöglich verfehlen konnte. Ein Lyriker ersten Ranges ist Lenau wohl nicht, aber er hatte seinen eigenen unverkennbaren Ton, der den Reiz der Neuheit vielleicht noch in höherem Maße als der Heinische besaß. Was den Franzosen ihre Viktor Hugo und Lamartine, den Engländern ihre Seeschule, den Italienern ihr Leopardi, das war uns Lenau, und er mochte seine hohe Geltung immerhin erlangen, da er außer von

Byron (und von diesem auch noch nicht einmal direkt) von niemandem abhängig, wirklich deutsch war. Seine inneren Kämpfe, stark philosophischer und religiöser Natur, schildern noch mehr als seine Gedichte seine größeren Dichtungen, „Faust“ (1836), „Savonarola“ (1837), „Die Albigenser“ (1842), „Don Juan“ (aus dem Nachlaß), teils lose dramatische Scenen, teils Romanzencyklen von teilweise großer Farbenpracht und Energie des sprachlichen Ausdrucks. Es sind echte Daseinsrätseldichtungen, wenn man so sagen darf, freilich nicht mit hoffnungsfrohem Ausgang, wenn auch die „Albigenser“ zum Schluß die ewige Wiederkehr der Freiheitskämpfe verkünden. Mit den Leuten von der alleinseligmachenden Emancipation des Fleisches hatte Lenau jedenfalls nichts gemein, ja sein tragisches Los bewies, daß das neue Evangelium tieferen Naturen nicht zu helfen vermöge — was freilich den Glauben der unreifen Geister nicht im geringsten erschütterte.

Unter den österreichischen Altersgenossen Grüns und Lenaus blieben manche der alten unpolitischen Weise treu, so der Freiherr Ernst von Feuchtersleben aus Wien (1806—1849), der im Ganzen als Goethianer zu bezeichnen ist. Seine „Gedichte“ (1836) zeichnen sich durch schlichte Gemütstiefe aus, wie sie ja auch das allgemein bekannt gewordene Lied „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ besitzt. Er war ein guter Prosaiker, namentlich als Aphoristiker und durch seine vielgelesene „Diätetik der Seele“ schätzenswert. Manche der jungen Talente gingen, wenn auch nicht unmittelbar, durch die drückenden Verhältnisse zu Grunde, so der Tiroler Johann Senn („Gedichte“ 1838), so Joseph Emanuel Hilscher aus Leitmeritz in Böhmen, der Byrons „Hebräische Melodien“ übersetzte („Dichtungen“ nach seinem Tod 1840). Es beginnen jetzt auch die Juden eine größere Rolle in der österreichischen Litteratur zu spielen: Solche waren der erst neuerdings wieder bekannt gewordene Julius Frey (Aloys Jeitteles aus Prag 1799—1878), der im Ganzen auf Rückerts Spuren schritt, aber auch liberale Zeitgedichte verfaßte, wohl auch Karl Ferdinand Dräxler-Manfred aus Lemberg

(1806—1879), der, als Lyriker und Novellist sehr fruchtbar und nicht unbegabt, auch Viktor Hugos „Hernani“, „Ruy Blas“ und das Boulevarddrama „Ein Weib aus dem Volke“ übersetzte, endlich Ludwig August Frankl (später Ritter von Hochwart) aus Chrast in Böhmen (1810—1894), der eine Reihe epischer Dichtungen („Das Habsburglied“, „Christophoro Colombo“, „Don Juan d'Austria“, „Ein Magyarenkönig“, „Der Primator“) schrieb. Zeitgedichte, später auch Romane und Novellen gab Adolf Ritter von Tschabuschnigg aus Klagenfurt (1809—1877), während Heinrich Ritter von Levitschnigg aus Wien (1810—1862) als ziemlich schwülstiger Nachahmer Freiligraths auftrat. Die beiden bedeutendsten lyrischen Talente Österreichs, die noch in der vormärzlichen Zeit wurzeln und nicht als ausgesprochen politische Dichter erscheinen, sind Hermann von Gilm und Betty Paoli. Hermann von Gilm zu Rosenegg aus Innsbruck (1812—1864) ist bei Lebzeiten als Dichter kaum hervorgetreten, hat dann aber nach seinem Tode allmählich ein größeres Publikum gewonnen. Er war liberal gesinnt und hat scharfe Lieder gegen die Jesuiten gerichtet, aber seine Bedeutung beruht doch nicht auf diesen, sondern auf seiner erotischen Lyrik, die, außerordentlich formgewandt und hier und da etwas parfümiert, doch bisweilen einen schlichten, starken Klang gewinnt. Mit Recht berühmt sind drei seiner Gedichte: „Die Nacht“, „Allerseelen“ und „Ist das bald?“ — Betty Paoli, eigentlich Elisabeth Glück, wohl jüdischen Ursprungs, aus Wien (1815—1844) veröffentlichte ihre ersten „Gedichte“ 1841. Sie ist eine viel stärkere Natur als Gilm, ihre Lyrik erwächst aus mächtigen inneren Erlebnissen, findet aber freilich bei aller Kraft des Ausdrucks selten die innere Form, ist gedanklich zu schwer bepackt. Immerhin ist Betty Paoli keine ganz unwürdige Genossin der Grün und Lenau. — Von Dramatikern ist aus dieser österreichischen Generation nur der ziemlich schwächliche Otto Prechtler aus Grieskirchen in Oberösterreich (1813—1881) zu nennen.

Nach 1840, ja schon in den letzten dreißiger Jahren erwachte

auch im Norden Deutschlands die Erkenntnis, daß es mit dem alleinseligmachenden Feuilleton doch nicht gethan sei, die geistreiche prosaische Halbpoesie wurde auch im Geschmack des großen Publikums von der politischen Lyrik abgelöst. Sie war ja, auch wenn man von Anastasius Grün absieht, eigentlich nichts Neues, die Griechenlieder Wilhelm Müllers, die Polenlieder Platens und Lenaus, von den zahlreichen ähnlichen Veröffentlichungen kleinerer Talente abgesehen, was waren sie anders als politische Lyrik? Aber nun wagte man sich, wie zuerst wohl Julius Mosen, an die deutschen Verhältnisse heran, man gab den versteckten und vergifteten Kampf auf und sprach offen und ehrlich aus, was man hoffte und fürchtete. Das war unbedingt ein Fortschritt, mochte auch die neue politische Poesie zum großen Teil von vornherein radikal sein oder es doch sehr rasch werden und endlich offen die Revolution verkünden. Die Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. in Preußen im Jahre 1840, auf den man zunächst große Hoffnungen setzte, und die Erwartung eines französischen Angriffs auf den Rhein, der Nikolaus Beckers berühmtes Rheinlied („Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein") entsprang, haben zum Aufkommen der politischen Dichtung nicht wenig beigetragen; dann hat sie sich freilich gerade gegen diesen romantischen König gewandt und die französischen Sympathien rasch wieder gefunden. Was nun den ästhetischen Wert der politischen Lyrik betrifft, so gilt im Ganzen Goethes Charakteristik: „Ein politisches Gedicht ist überhaupt im glücklichsten Falle immer nur als Organ einer einzelnen Nation, und in den meisten Fällen nur als Organ einer gewissen Partei zu betrachten; aber von dieser Nation und dieser Partei wird es auch, wenn es gut ist, mit Enthusiasmus ergriffen werden. Auch ist ein politisches Gedicht immer nur als Produkt eines gewissen Zeitzustandes anzusehen, der aber vorübergeht und dem Gedicht für die Folge denjenigen Wert nimmt, den es vom Gegenstande hat." Die neue politische Dichtung war nicht, wie die Lyrik der Befreiungskriege, nationale, sie war nur Parteipoesie, aber als solche nicht ganz verächtlich.

Zwar, sie stand ästhetisch unter dem Einflusse der französischen Romantik, Béranger, Viktor Hugo, Lamartine, dann selbst Musset haben auf sie eingewirkt, aber da wirkliche Talente auftraten, lyrische Talente, was ja die Jungdeutschen nicht waren, ist sie immerhin zu relativer Selbständigkeit gelangt. An die Spitze der politischen Dichter stellt man gewöhnlich Hoffmann von Fallersleben, der 1840 und 1842 „Unpolitische Lieder" veröffentlichte und diesen noch allerlei andere Sammlungen folgen ließ. Er war von französischem Einflusse frei, eher von der älteren deutschen satirischen und epigrammatischen Dichtung bestimmt, kam aber auch im Ganzen über die harmlose satirische Kleinigkeit nicht hinaus. Den nationalen Standpunkt hat er nie verleugnet. Den gewaltigen Pathetiker erhielt die politische Dichtung in Ferdinand Freiligrath aus Detmold (1810—1876), der etwa in dem Sinne der deutsche Viktor Hugo ist wie Lenau der deutsche Byron. Er hatte schon eine bedeutendere Entwickelung hinter sich, als er als politischer Sänger auftrat, seine „Gedichte" (1838) hatten ihn neben Heine und Lenau zum dritten deutschen Lieblingslyriker seiner Zeit gemacht, und zwar nicht ganz mit Unrecht, da er, aus der Schule Viktor Hugos heraus, die blaß zu werden beginnende volksliedartige Lyrik durch exotische Stoffe und charakteristische, wenn auch etwas prahlerische (äußere) Form abgelöst hatte. Pensionär Friedrich Wilhelms IV. und mit Geibel in Verbindung, hielt er sich zunächst der Politik fern, bis ihn dann Hoffmann von Fallersleben „bekehrte" und er, auf seine Pension verzichtend, mit dem „Glaubensbekenntnis" (1844) in die Zeitbewegung eingriff. Eine impulsive Natur, gelangte er rasch zum Radikalismus und gab in „Ça ira" und den „Neueren politischen und sozialen Zeitgedichten" die entschieden kräftigsten, in Liebe und Haß gleich gewaltigen politischen Gedichte der Zeit. Das war nicht mehr der verbohrte Demokratismus Börnes, nicht mehr der ironische Liberalismus Heines, das war in der That von einem starken deutschen Herzen getragene Menschheits- und Freiheitsbegeisterung, sehr viel „erdiger" als die Anastasius Grüns,

aber freilich, wie wir es jetzt sehen, doch auch wieder die alte deutsche Ideologie. Lange in der Verbannung lebend, hat Freiligrath die Liebe zum deutschen Vaterlande nie verloren und, zurückgekehrt, im Jahre 1870 einige der schönsten deutschen Kriegsgedichte geschrieben. Übrigens hat nach dem Goethischen Ausspruche der Politiker in ihm doch in gewisser Weise den Dichter getötet, das gemütvoll lyrische Element, das neben der Neigung zur Exotik in ihm lag und in der Sammlung „Zwischen den Garben“ deutlich erkennbar ist, ist nie recht zum vollen Ausdruck gekommen, er hat nach den Revolutionsjahren, von den genannten Kriegsliedern abgesehen, eigentlich nur noch Gelegenheitspoesie geschaffen. Dagegen ist er sein ganzes Leben lang ein fleißiger poetischer Übersetzer gewesen: Viktor Hugo und die ganzen Neufranzosen, Byron und die Seeschule, ja die ganze neuere englische Lyrik bis zu dem Amerikaner Walt Whitmann hin besitzen wir durch ihn in trefflichen Verdeutschungen. — Den größten, aber auch den flüchtigsten Ruhm erlangte von den politischen Lyrikern Georg Herwegh aus Stuttgart (1817 bis 1875) durch die „Gedichte eines Lebendigen“ (Gegensatz zu Pücklers „Briefe eines Verstorbenen“; 1841). Wie Freiligrath Viktor Hugo, hatte er Lamartine übersetzt, und sein eigentliches Talent hatte wohl auch einige Verwandtschaft mit diesem. Nun aber trat er als schwungvoller Rhetoriker hervor, der es wie kein anderer verstand, die tönenden Schlagworte für die Bewegung der Zeit zu finden, und erregte den größten Enthusiasmus. Sogar der König Friedrich Wilhelm IV. ließ sich den Dichter vorstellen. Eine haltlose und durch Eitelkeit rasch verdorbene Natur, blamierte sich dann Herwegh überall, am meisten, als er 1849 von Paris aus einen Freischarenzug über die deutsche Grenze unternahm. Schon der zweite Band der „Gedichte eines Lebendigen“ (1844) zeigt seine dichterische Kraft versiegt, und die nach seinem Tode erschienenen „Neuen Gedichte“ beweisen nur, daß sie nie wieder auferstanden ist. — Der größte Spötter, aber auch das größte plastische Talent unter diesen Dichtern war Franz (von) Dingelstedt aus Halsdorf in Hessen

(1814—1881), der als politischer Poet mit den Anastasius Grün nachgeahmten „Spaziergängen eines Kasseler Poeten“ (1840) begann und in den „Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters“ (1842) einen glänzenden Treffer gab. Hier war wirklich die scharfe Satire eines überlegenen Geistes, hier war auch dichterische Bildkraft, die eine keck erfaßte Situation poetisch voll auszunutzen verstand. Allerdings, es steckt auch ein Stück jungdeutscher Blasiertheit und zugleich die Neigung zu der decadenten Sensation in diesem Dichter, die ihn später den „Roman“ und das „Nachtstück aus London“ schaffen läßt, aber auch in diesen fesselt das große Talent. An der entschieden deutschen Gesinnung Dingelstedts ist vollends nicht zu zweifeln. Der Dichter ist dann angeblich zur Reaktion übergegangen (in Wirklichkeit ist er nur seiner antidemokratischen Natur gefolgt) und hat als Bühnenleiter eine glänzende Carriere gemacht, vielleicht nicht zum Vorteil seines poetischen Talents. Aber auch seine Romane „Unter der Erde“ und „Die Amazone“, einzelne Novellen und dramatische Ansätze („Das Haus des Barnevеldt“) können mindestens einige Aufmerksamkeit beanspruchen. — Sehr gründlich nach guter norddeutscher Weise hat es Robert Eduard Prutz aus Stettin (1816—1872) mit der politischen Poesie genommen, er hat nicht bloß politische Gedichte („Neue Gedichte“ 1843), sondern auch eine aristophanische Komödie „Die politische Wochenstube“ (1843) im Geiste der Zeit geschrieben und dazu seine ernsten Dramen „Karl von Bourbon“, „Erich der Bauernkönig“, „Moritz von Sachsen“ mit zeitgemäßer Tendenz ausgestattet. Leider entbehrt seine Dichtung einer scharf ausgeprägten persönlichen Physiognomie und leidet an rhetorischer Breite. In späteren Jahren hat er dann noch eine ganze Anzahl unpolitischer lyrischer Sammlungen mit zum Teil sehr schönen Versen und eine Reihe von Zeitromanen herausgegeben, von denen „Das Engelchen“ (1851), ein Weberroman, der beste ist. Sehr verdienstlich war Prutz' litterarhistorische Thätigkeit, die manche Gebiete in Angriff nahm, die die zünftige Gelehrsamkeit bisher hatte brach liegen lassen. Einen bestimmten jung-

deutschen Standpunkt wurde er freilich nicht los. — Wie Freiligrath halb Exotiker, halb politischer Poet ist der ungarische Jude Karl Isidor Beck aus Baja (1817—1879), der 1837 als Student nach Leipzig kam und sich hier vornehmlich an Gustav Kühne anschloß. Er veröffentlichte zunächst die lyrischen Sammlungen „Nächte, gepanzerte Lieder“ (1838) und „Der fahrende Poet“, in denen der orientalische Bilderprunk sehr auffällig ist, und gab dann in dem Roman in Versen „Janko der Roßhirt“ (1841) sein bestes Werk, im Anschluß an Lenau und Freiligrath, aber nicht ohne selbständiges koloristisches Vermögen. Die „Lieder vom armen Mann“ (1846) waren natürlich von sozialistischer Tendenz erfüllt. Die späteren Veröffentlichungen Becks sind ziemlich unbekannt geblieben, wenn man von einigen weichen, fast sentimentalen Liedern, die sich gelegentlich in Anthologien finden, absieht. — An Beck kann man die später zu erwähnenden österreichischen politischen Poeten wie Alfred Meißner und Moritz Hartmann anreihen. Es taucht überhaupt um 1848 herum noch einmal eine Generation politischer Dichter auf, Jordan, Gottschall, auch Gottfried Keller gehören dazu, aber da handelt es sich hauptsächlich um jugendlichen Ungestüm, der bald verraucht. Wir wollen zum Schluß nicht unerwähnt lassen, daß wir der politischen Lyrik doch einen guten Teil auch unserer nationalen Lieder verdanken: Außer dem Rheinliede Nikolaus Beckers aus Bonn (1809—1845), das freilich wieder verschollen ist, entstand zu jener Zeit auch schon Max Schneckenburgers (aus Thalheim in Württemberg, 1819—1849) „Wacht am Rhein“, ferner Matthaeus Friedrich Chemnitz' (aus Barmstedt in Holstein, 1815—70) „Schleswig-Holstein meerumschlungen“. Hoffmanns von Fallersleben „Deutschland, Deutschland über alles“ wurde 1841 auf Helgoland gedichtet.

Weder durch das junge Deutschland noch durch die politische Lyrik war die harmlose Sangesfreude in Deutschland selbstverständlich erdrückt worden, geschweige denn, daß sich die „einsamen“ größeren Talente sonderlich hätten durch sie beirren lassen. Trotz Heines Spott lebten die Schwaben, und auch die

norddeutsche nationale Romantik starb nicht aus. Und es war gerade Schwaben, das den größten, jedenfalls den reinsten deutschen Lyriker der Zeit aufzuweisen hatte: Eduard Mörike, der Nachklassik und Nachromantik in wunderbarer Weise selbständig vereint; im Zusammenhang mit der norddeutschen nationalen Romantik aber wuchs ein starkes realistisches lyrisches Talent, das weit in die Zukunft wies, empor: Annette von Droste-Hülshoff. Eduard Mörike aus Ludwigsburg, geboren am 8. Sept. 1804 daselbst, gestorben am 4. Juni 1875 zu Stuttgart, ist vielleicht die reinste und zarteste lyrische Natur, die das deutsche Volk überhaupt aufzuweisen hat, der feinste lyrische Künstler, dabei aber keineswegs weltfremd und Ästhetizist, sondern Natur und Leben mit offenen Sinnen zugewandt, selbst Humorist. Er veröffentlichte 1832 den Roman „Maler Nolten“, der, aus romantischen und realistischen Momenten wundersam zusammengesponnen, seit den Tagen Goethes zum erstenmale wieder bewies, daß auch der Roman Poesie sein könne. 1838 erschienen darauf seine „Gedichte“, sein Hauptanspruch auf die Unsterblichkeit, Lieder von einziger Zartheit und innerer Formvollendung, Balladen von keck realistischer Haltung, Idyllen und Epigramme von geradezu antiker Plastik und wieder voll neckischen Humors. Die größere „Idylle vom Bodensee“ (1846) war zwar in den Einzelheiten vollendet, aber als Komposition, wenn nicht verfehlt, doch nicht sehr bedeutend; jedenfalls durfte man bei ihr an „Hermann und Dorothea“ nicht denken. „Das Stuttgarter Hutzelmännlein“, ein Märchen (1853), ist vielleicht das Hauptwerk specifisch-schwäbischen Humors. 1856 gab Mörike dann noch seine treffliche Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“, bei aller Kleinmalerei von ergreifendster Lebensgewalt. Es ist nicht viel, was Mörike geschaffen, und zeitgemäß zu sein ist nie seine Sorge gewesen, aber seine Werke sind nichtsdestoweniger eines der wertvollsten Besitztümer des deutschen Volkes aus dem neunzehnten Jahrhundert, ein Göttergeschenk, das uns weit über die Region des Allzumenschlichen emporhebt. — Ein Jugendfreund Mörikes war der frühverstorbene Ludwig Amandus

Bauer (1803—1846) der ein Alexanderdrama versuchte und römische Satiren und Epigramme übersetzte. Auch der Lyriker Julius Krais (1807—1878), dessen „Gedichte" 1839 erschienen, gab ein „klassisches Vergißmeinnicht" — wie bei Mörike selbst, sieht man bei allen diesen Dichtern den Einfluß der Alten. Bekannter als Bauer und Krais wurde Gustav Pfizer aus Stuttgart (1807—1890), den man, da seine „Gedichte" bereits 1831 herauskamen, öfter dem älteren schwäbischen Kreise, dem Uhlands beigesellt. Er war als Dichter Schillerianer und zog durch eine Kritik Heines dessen Zorn auf die schwäbische Schule. Pfizers Bruder Paul gab jenen „Briefwechsel zweier Deutschen" (1831) heraus, der zuerst wieder (nach der Zeit der Befreiungskriege) den Anschluß der Süddeutschen an Preußen empfahl. Demokratisch gesinnt, wie seine vielverbreitete, noch heute unentbehrliche „Geschichte des Bauernkriegs" (1840) erweist, war Wilhelm Zimmermann aus Stuttgart (1807—1878), aber seine „Gedichte" (1831) sind noch romantisch. Auch David Friedrich Strauß, der Verfasser des „Lebens Jesu", gehört zu dieser Dichtergeneration, wenn auch seine Verse erst aus seinem Nachlaß („Poetisches Gedenkbuch" 1877) hervorgetreten sind. Aus dem badischen Schwaben schließt sich August Schnezler aus Freiburg im Breisgau (1809—1853) diesen württembergischen Poeten an; man kennt aus seinen „Gedichten" (zuerst 1833) noch manche Sagenbearbeitungen wie „Die Lilien im Mummelsee". Das Elsaß brachte die beiden Brüder August und Adolf Stöber aus Straßburg (1808--1884 und 1810—1892) hervor, die ebenfalls ganz im Sinne der schwäbischen Schule dichteten und ihrer Heimat die natürliche geistige Zusammengehörigkeit mit dem überrheinischen Land erhielten. Jüngere elsässische Dichter waren dann J. G. Zetter aus Mühlhausen und Karl Candidus aus Bischweiler. Auch die Schweiz wies jetzt und später eine Anzahl solcher lyrischer Heimatdichter auf, die ja zwar für die große Entwickelung der deutschen Litteratur wenig bedeuten, aber auch wieder nicht fehlen dürfen, wenn ein Volk seiner poetischen Kultur im Einzelnen froh werden soll.

Sie finden sich denn auch in dem litterarisch viel mehr zerklüfteten Norddeutschland. Wir haben die Kopisch und Reinick, die Kugler und Wackernagel als Ausläufer der nationalen Romantik bereits erwähnt. Ihnen wären etwa noch Gustav Pfarrius aus Heddesheim bei Kreuznach (1800—1884), der sein heimisches „Nahethal in Liedern" (1833) besang und später frische „Waldlieder" gab, und Adolf Bube aus Gotha (1802—1873), der die thüringischen Sagen, freilich oft bloß „schlecht und recht" bearbeitete, anzuordnen. Auch Ludwig Bechsteins Thätigkeit gehört zu einem großen Teil hierher. Man kann annehmen, daß fast jede deutsche Provinz Sänger dieser Art gehabt habe, aber sie haben meist nur lokale Bedeutung. Zu Höherem strebte Karl Joseph Simrock aus Bonn (1802—1876) empor. Er hat nicht nur die alt- und mitteldeutschen Dichtungen, den Heliand, das Nibelungenlied, Gudrun, Walter von der Vogelweide ins Neuhochdeutsche übertragen, sondern auch im „Amelungenlied" aus Einzelliedern und Sagen ein großes ostgotisches Heldenepos zu konstruieren versucht, allerdings mit zweifelhaftem Erfolge, da er als Dichter nicht groß genug war, das Alte wahrhaft wiederzugebären, sondern sich auf objektive Überlieferung der epischen Elemente beschränken mußte. In den kleineren Dichtungen Simrocks steckt manches Ansprechende, und überhaupt ist ohne seine Thätigkeit der Aufschwung der mit altdeutschen Stoffen wirkenden Dichtung des nächsten Zeitalters nicht denkbar. — Ähnlich wie Simrock mit den alten ostgotischen Sagenstoffen verfuhr Otto Friedrich Gruppe aus Danzig (1804—1876) mit den halbhistorischen wie dem von Alboin, aber auch er vermochte keine ergreifende Dichtung hinzustellen. — Mit Simrock und überhaupt in germanistischen Kreisen, durch ihren Schwager Joseph von Laßberg, bekannt war Annette Elisabeth Freiin von Droste-Hülshoff aus Hülshoff bei Münster (1797—1848), Deutschlands größte Dichterin, wie sie bis auf diesen Tag heißt. Auch sie erscheint, wie die Mehrzahl der soeben behandelten Dichter, zunächst an ihre Heimat gebannt, und wie sie bearbeitet sie heimische Sagenstoffe, aber diese ihre „Bearbeitung" ist poetische Produktion

im allerhöchsten Sinne, Wiedergeburt durch das Medium eines realistischen Talents von beinahe unheimlicher Belebungskraft. Aber überhaupt ragt Annette als dichterische Persönlichkeit eben so hoch über die meisten norddeutschen Poeten ihrer Zeit empor wie Mörike über die süddeutschen, erscheint geradezu als dessen Antipodin. Denn wenn Mörike der Mann der zarten Schönheit und des feinsten Formgefühls ist und bei aller Deutschheit den hellenischen Geist in unserer Poesie repräsentiert, so ist Annette von Droste ganz Kraft und Leidenschaft, ganz und gar germanisch, heißes Gefühl und charakteristisches Leben brechen so unmittelbar hervor und suchen so heiß nach dem bezeichnenden Ausdruck, daß man an Form gar nicht denkt. Formlos darf man Annette darum freilich doch nicht schelten, es ist die Persönlichkeit, die zusammenhält, und die impressionistische Weise giebt für die Anschauung doch immer ein Bild. Merkwürdigerweise sind die ersten Gedichte der Droste gleichzeitig mit denen Mörikes 1838 erschienen, eine größere Sammlung, viel eigenartige persönliche Lyrik, mächtige Balladen und vier größere epische Dichtungen („Des Arztes Vermächtnis", „Das Hospiz auf dem St. Bernhard", „Der spiritus familiaris des Roßtäuschers", „Die Schlacht im Loener Bruch") enthaltend, 1844. Aus dem Nachlaß erschienen dann noch die religiösen Dichtungen „Das geistliche Jahr". Wie auf Lenau und Freiligrath ist auf diese Dichterin die französische und namentlich die englische Romantik von Einfluß gewesen, aber sie ist noch selbständiger als diese ihre männlichen Zeitgenossen, mit denen sie einen exotischen Hang teilt, und weist weiter als sie in die Zukunft, die ihre impressionistische Weise denn auch erst begriffen hat. Wiederum haftet sie, eine durchaus konservative Natur, die sich den genialen Zeitgenossinnen jungdeutscher Observanz auch polemisch gegenüberstellte, doch viel fester am Heimatboden als ihr westfälischer Landsmann Freiligrath und nimmt so starke Elemente ihres heimischen Dialekts auf, daß man den neuen Aufschwung mundartlicher Dichtung bei ihr schon vorausahnt. — Wir haben übrigens dessen Anfänge schon in den dreißiger

Jahren, sowohl im Norden wie im Süden. 1830 schon erscheinen Karl von Holteis „Schlesische Gedichte", die schon erwähnten „Flinserln" Johann Gabriel Seidls sogar bereits von 1828 an, Franz Stelzhamer giebt seine ersten „Lieder in obderennsischer Mundart" 1837 heraus, Franz von Kobell läßt „Gedichte in oberbayrischer Mundart" 1839 erscheinen. Einzelne Plattdeutsche und Schwaben von lokalem Ruf sind natürlich auch da, und der mit Gotthelf einsetzende neue Volksroman wie das lokale Drama bedienen sich selbstverständlich des Dialekts. Der lyrische Meister erscheint freilich erst in den fünfziger Jahren in Klaus Groth. Das gilt uns als das Hauptcharakteristikum des ganzen Zeitraums der dreißiger Jahre, daß die Tendenz zum echten Realismus nie und nirgends unterbrochen erscheint, mochte die zu einem guten Teil papierne Litteratur des jungen Deutschlands auch scheinbar herrschen.

Auch auf dem Gebiet der Wissenschaft sehen wir in dieser Zeit stürmische negative, kritische Thätigkeit und stille positive Fortarbeit neben einander. Der die Zeit beherrschende Geist war immer noch Hegel, der 1831 starb, im Guten und auch im Bösen; denn es ist wohl richtig, daß sich das Bewußtsein seiner Unfehlbarkeit und seine gefährliche Dialektik auch auf die schwächeren Geister vererbt habe. Neben seiner Philosophie kam eine andere zunächst nicht auf, weder Schopenhauers Willenslehre und Pessimismus noch Karl Christian Friedrich Krauses Panentheismus noch Eduard Benekes Erfahrungsphilosophie, die die Psychologie („Lehrbuch der Psychologie als Naturwissenschaft", 1833) als Mittelpunkt der Philosophie setzte. Dagegen schied sich bekanntlich die Hegelsche Schule nach des Meisters Tod in eine Rechte und eine Linke, und es waren die Junghegelianer, die Radikalen, die im Bunde mit dem Geiste der Zeit die stürmischen wissenschaftlichen Kämpfe hervorriefen, die die Ergänzung der rein litterarischen des jungen Deutschlands bilden, freilich im Ganzen etwas ernster zu nehmen sind Das Sturmsignal gab David Friedrich Strauß aus Ludwigsburg (1808—1874) mit seinem 1832 erschienenen „Leben Jesu", das mit der An-

wendung des Begriffes des Mythus die neue Evangelienkritik begründete, aber in seiner Wirkung durchaus nicht auf das theologische Gebiet beschränkt blieb, sondern dem Kriticismus überhaupt Thor und Thür öffnete. Strauß' zweites Hauptwerk war „Die christliche Glaubenslehre, in ihrer geschichtlichen Entwickelung und im Kampf mit der modernen Wissenschaft dargestellt" (1840/41). Nach der Revolution von 1848 ist der Theologe dann ein geschmackvoller biographischer Darsteller (Schubart, Frischlin, Hutten, Voltaire) geworden. Es wird von ihm noch öfter die Rede sein. — Auf das geschichtliche, politische und litterarische Gebiet übertrug den Kriticismus Arnold Ruge aus Bergen auf Rügen (1802—1880), der 1837 mit Echtermeyer die „Hallischen Jahrbücher" begründete, die Romantik in jeder Gestalt wütend bekämpfte, aber auch vom jungen Deutschland nichts wissen wollte und zuletzt in den weltbeglückenden internationalen Demokratismus einmündete. „So wenig Kunst und Wissenschaft als Religion soll noch bestehen," schrieb Hebbel über Ruge und seinesgleichen, „die Geschichte soll bleiben und ihr Gehalt doch wegfallen — ich könnte keine zwei Schritte mit diesen Leuten gehen, denn sie treiben sich in lauter Widersprüchen herum und sehen gar nicht ein, daß alles Politisieren und Weltbefreien doch nur Vorbereitung auf das Leben, auf die Entwickelung der Kräfte und Organe für That und Genuß sein kann." Ruge ist beispielsweise auf Julius Mosen von Einfluß gewesen. Von seinen zahlreichen Werken ist wohl nur seine Autobiographie „Aus früherer Zeit" erwähnenswert. — Viel größeren Einfluß als Strauß und Ruge erreichte Ludwig Andreas Feuerbach aus Landshut (1804—1872), dessen erste Schriften in die dreißiger Jahre fallen und dessen Hauptwerk „Das Wesen des Christentums" 1841 erschien. „Der Satz, daß der angeblich nach Gottes Ebenbild geschaffene Mensch vielmehr umgekehrt das Göttliche nach seinem eigenen Ebenbild schaffe, wird hier zum Ausgangspunkt der Naturgeschichte des Christentums. Die Theologie wird zur Anthropologie, die Feuerbach allmählich für die Universalphilosophie ansah. Feuerbach erklärt die Religion

für einen Traum des Menschengeistes, Gott, Himmel, Seligkeit für durch die Macht der Phantasie realisierte Herzenswünsche; was der Mensch Gott nenne, sei das Wesen des Menschen ins Unendliche gesteigert und als selbständig gegenübergestellt; homo homini deus." Später gelangte Feuerbach zum reinen Materialismus („Der Mensch ist, was er ißt"). Seine Schriften haben, weil sie schön und verständlich geschrieben waren, äußerst stark und bis in die breitesten Kreise gewirkt. — Ein radikaler Vertreter der alleinseligmachenden Kritik ist dann Bruno Bauer, der der Mittelpunkt der die jungdeutsche Genialität bis zum Extremen forttreibenden Berliner „Freien" war. Diesen Freien gehörte auch der Verfasser des berühmten oder berüchtigten Werkes „Der Einzige und sein Eigentum" (1844) Max Stirner (eigentlich Kaspar Schmidt) an, der jetzt als der Vorläufer Nietzsches gilt. — Alle diese Männer sind natürlich in einer Litteraturgeschichte nur beiläufig zu erwähnen; eher gehört hierher der aus Magdeburg gebürtige Königsberger Professor der Philosophie Karl Rosenkranz (1805—1875), der, gemäßigter Hegelianer, auch auf ästhetischem und litterarischem Gebiete vielfach thätig war („Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie" 1832/33, „Ästhetik des Häßlichen", 1853). Hegelianer war auch Heinrich Theodor Rötscher aus Mittenwalde (1803—1871), der zuerst eine Schrift „Aristophanes und sein Zeitalter" (1827), dann seit 1837 „Abhandlungen zur Philosophie der Kunst" und von 1841 an eine „Kunst der dramatischen Darstellung" schrieb. Geistvoll, aber äußerst abstrakt, hat er im Berliner Kunstleben eine große Rolle gespielt. Daß auch Friedrich Theodor Vischer von Hegel ausgegangen ist, ist bekannt. Von Theologen seien hier noch Ferdinand Christian Baur, der Lehrer Strauß' und Haupt der Tübinger kritischen Schule, und der liberale Dogmatiker und Kirchenhistoriker (ehemalige Burschenschaftler) Karl (von) Hase, Professor in Jena, genannt. Beider Hauptwerke erscheinen in den dreißiger Jahren. Hase hat auch eine treffliche Selbstbiographie „Ideale und Irrtümer" geschrieben.

Der radikalen Entwickelung steht natürlich eine konservative

gegenüber. Als Haupt der orthodoxen Partei mag Friedrich August Gotttreu Tholuck aus Breslau (1799—1877), Professor der Theologie in Halle, genannt sein, ihr bestgehaßter Vorkämpfer war Ernst Wilhelm Hengstenberg, Professor in Berlin, seit 1827 Herausgeber der „Evangelischen Kirchenzeitung". Der schärfste konservative Geist der Zeit war der von jüdischen Eltern geborene Rechtslehrer und preußische Oberkirchenrat Julius Stahl aus München (1802—1861), dessen „Philosophie des Rechts nach geschichtlicher Ansicht" (1830—1837) dem sogenannten Naturrecht entschieden entgegentrat. Auch der größte Historiker der Zeit und wohl des Jahrhunderts, Leopold (von) Ranke aus Wiehe an der Unstrut (1795—1886), war konservativ, wenn auch seine Darstellung von Parteinahme frei bleibt. Sein erstes Werk „Die Fürsten und Völker von Südeuropa im 16. und 17. Jahrhundert" war, wie erwähnt, bereits 1827 veröffentlicht, während der dreißiger Jahre folgten „Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im 16. und 17. Jahrhundert" und die „Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation", darauf in den vierziger Jahren „Neun Bücher preußischer Geschichten", in den fünfziger und sechziger die „Französische" und die „Englische Geschichte", weiter eine ganze Reihe Arbeiten meist zur deutschen Geschichte, bis dann in dem Alter Rankes die leider unvollendete „Weltgeschichte" hervortrat. Man hat bekanntlich Rankes Geschichtsdarstellung die „objektive" im Gegensatz zu der subjektiven Schlossers genannt, wir haben sie hier vor allem als wirkliche Darstellung, die sich zur Künstlerschaft sowohl in der Charakteristik wie in der Farbengebung und der Anordnung des Stoffes erhebt, hinzustellen. Das ist richtig, daß Ranke mehr eine feine als eine gewaltige, wenn auch immer noch tiefe Persönlichkeit war, und wir sind auch gern bereit zuzugeben, daß sich gelehrte Sachkenntnis und unbestechliche Wahrheitsliebe mit einer stärkeren Subjektivität verbinden können. — Entschieden den Eindruck des Mannes macht auf den ersten Blick Friedrich Christoph Dahlmann aus Wismar (1785—1860), der in den dreißiger und vierziger Jahren seine Hauptwerke gab, zuerst

seine „Politik auf den Grund und das Maß der gegebenen Zustände zurückgeführt“ (1836), dann die „Geschichte von Dänemark“, darauf die „Geschichte der englischen Revolution“ und die „Geschichte der französischen Revolution“. Dahlmanns vielleicht etwas doktrinärer gemäßigter Liberalismus war die Anschauung der Besten der Zeit. — Romantiker durch und durch war Heinrich Leo aus Rudolstadt (1799—1878), den bei seinem Auftreten Goethe sehr anerkennend begrüßt hatte. Eine gewaltige Kampfnatur, verwickelte er sich in zahlreiche Streitigkeiten und war bald als Vorkämpfer der Reaktion verschrieen, ja wurde sogar der Hinneigung zum Katholizismus verdächtigt. Von seinen zahlreichen Werken sind vor allen die „Geschichte der italienischen Staaten“ (1829—1830) und die „Zwölf Bücher niederländischer Geschichten“ als lebendige Darstellungen zu rühmen. — Der erste wirklich ultramontane Historiker war Friedrich Hurter, der seine „Geschichte des Papstes Innocenz III.“ (1834 ff.) noch als evangelischer Pfarrer zu Schaffhausen schrieb. In Johann Adam Möhler und Ignaz Döllinger entsteht um diese Zeit auch die neuere katholische Wissenschaft. — Einen der größten Namen der Zeit erlangte ein Schüler Schlossers, Georg Gottfried Gervinus aus Darmstadt (1805—1871), und zwar durch sein Hauptwerk „Geschichte der poetischen Nationallitteratur der Deutschen“ (1835—1838), später „Geschichte der deutschen Dichtung“ betitelt. Trotz all seiner Schwächen, des Doktrinarismus, der Vorliebe für willkürliche Geschichtskonstruktionen, der Überschätzung der verstandesmäßigen und Unterschätzung der Phantasie-Elemente in der Dichtung, des sittlichen Rigorismus ist dieses Werk die erste wirkliche Geschichte der deutschen Litteratur, alle späteren stehen auf ihm. Gervinus hat dann u. a. noch ein Werk über Shakespeare und eine „Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts“ geschrieben. Er war wie Dahlmann und die Gebrüder Grimm einer der Göttinger Sieben, die durch den Verfassungsbruch von 1837 aus Hannover vertrieben wurden, und warf sich später ganz der Politik in die Arme, hatte da aber wegen seiner Hartnäckigkeit wenig Erfolg

und starb unzufrieden mit der Gründung des deutschen Reiches. — Neben den genannten sind während der dreißiger und vierziger Jahre noch eine ganze Reihe tüchtiger Historiker thätig, von denen hier nur Ernst Wilhelm Gottlieb Wachsmut, Professor in Leipzig, der namentlich Kulturhistorisches schrieb, Gustav Adolf Stenzel, Johannes Voigt und vor allen Johann Gustav Droysen aus Treptow in Pommern (1808—1884), von dem wir eine „Geschichte Alexanders des Großen", ein „Leben des Feldmarschalls York von Wartenburg", eine „Geschichte der preußischen Politik" und treffliche Übersetzungen von Äschylus und Aristophanes haben. Neben ihm übersetzte aus den alten Sprachen vornehmlich Johann Jakob Christian Donner aus Krefeld (Homer, Äschylus, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Pindar, Plautus, Terenz, Persius, Juvenal).

In der Sprachwissenschaft führen noch immer die Gebrüder Grimm. Lachmanns Herrschaft wächst. Von neuen Kräften wären etwa Moritz Haupt und Friedrich Wilhelm Ritschl zu nennen. — Auf dem Gebiet der Naturwissenschaft ist Alexander von Humboldt noch immer der größte Name. Doch treten nun auch die Chemiker Justus (von) Liebig („Agrikulturchemie" 1840) und Friedrich Wöhler hervor, und Johannes Müller aus Koblenz begründet die Morphologie und experimentelle Psychologie („Handbuch der Physiologie des Menschen" 1833—1840). Die Naturphilosophie ist in der Hauptsache überwunden. — Die neuere Volksschulpädagogik begründet Friedrich Adolf Wilhelm Diesterweg aus Siegen. Als praktischer Nationalökonom gewinnt Friedrich List aus Reutlingen, der leider tragisch endete, einen großen Ruf: 1833 schrieb er „Über ein sächsisches Eisenbahnsystem als Grundlage eines allgemeinen deutschen Eisenbahnsystems", 1841 gab er sein Hauptwerk „Das nationale System der politischen Ökonomie" (Schutzzollsystem). Und so steuert Deutschland allmählich ins realistische Zeitalter hinüber.

Franz Grillparzer.

Grillparzer hat es selbst offen ausgesprochen, daß er sich „trotz allem Abstande für den Besten halte, der nach Goethe und Schiller gekommen“. Er hatte in der That das Recht dazu, ist, wie schon oben ausgeführt, der Dritte im Bunde unserer eigentlichen Klassiker, der österreichische Klassiker, obschon er Einflüsse von der Romantik erfahren hat und auch den Übergang zum Realismus mit bezeichnet. Für die litteraturgeschichtliche Betrachtung sub specie aeterni verschwinden ja die kleineren Perioden: So gut Äschylus, Sophokles und Euripides für unsere Anschauung das einige griechische tragische Dreigestirn bilden, mögen auch die Geburtsjahre des ersten und des letzten fünfundvierzig Jahre, fast ein halbes Jahrhundert auseinander liegen, so gut Corneille, Molière und Racine, bei denen zwischen dem ersten und dem letzten doch auch ein Menschenalter sich aufthut, für uns eins sind, so werden, wenn noch nicht in diesem, so doch im nächsten Jahrhundert für die Deutschen auch Goethe, Schiller und Grillparzer zusammenrücken, ist doch der Abstand zwischen dem ersten und dem letzten nicht so groß wie der zwischen Äschylus und Euripides und der zwischen dem mittleren und dem letzten geringer wie der zwischen Corneille und Racine. Aber die drei großen deutschen Dichter gehören auch innerlich zusammen: Grillparzer ist der deutsche Euripides, der deutsche Racine, wenn Schiller der deutsche Äschylus und Corneille, Goethe mit Sophokles und Molière wenigstens in mancher Hinsicht verwandt ist; im besonderen der Vergleich mit Racine, dem französischen Liebesdramatiker, ist kaum abzuweisen, mag der Deutsche als dramatischer Charakteristiker auch immer noch etwas über den Franzosen hinausgehen. Ein Epigone, aber nicht im gewöhnlichen Sinne, ein Erbe, der aber auch Mehrer des Gutes ist, ein Ergänzer, der zu der Einwirkung Shakespeares und des klassischen Dramas der Griechen und der Franzosen nun auch noch die der Spanier stellt, der nach Goethes Weltfreude und Schillers kühnem Idealismus nun auch

die Mächte der Resignation zu Worte kommen läßt — das ist Franz Grillparzer, ein Großer, wenn auch kein Starker, ein schönheitsfreudiger Geist, aber kein Glücklicher. Dichterisch reich wie kein zweites Volk, haben wir neben der klassischen Entwickelung unseres Dramas freilich auch noch eine zweite: Schon vor Grillparzer ist Kleist da, und bald auf ihn folgt Hebbel — alle beide versteht der Österreicher nicht, und zwar nicht bloß deshalb nicht, weil sie ausgeprägte Norddeutsche sind, sondern vor allem deswegen nicht, weil sie auf ganz anderem Bildungsboden stehen als er. Grillparzer gehört in dieser Beziehung wesentlich noch dem achtzehnten Jahrhundert an, er ist trotz seiner romantischen Stoffe rationalistischer Humanist, Kleist und Hebbel sind beide durch die Romantik wahrhaft hindurch gegangen, fühlen historisch, schwören entschieden zur Nationalität und wirken, selbst der erstere, durchaus modern, weil sie nicht auf das Allgemein-Menschliche, Typische, sondern auf das Charakteristische ausgehen. Grillparzer den germanischen Charakter abzusprechen braucht man deshalb nicht, er ist, zumal auch in seinen Schwächen, sicherlich deutsch, aber er wagt es nicht zu sein, er ist zu sehr Kulturmensch dazu, wie er denn auch bezeichnenderweise Shakespeare zwar bewundert, aber noch mehr fürchtet. Anlage, Bildung, Zeitverhältnisse, alles wies diesen Dichter rückwärts; dadurch holte er nun zwar für sein Heimatland nach, was dieses noch zu leisten hatte, aber er selber ging daran auch — mittelbar natürlich — als Dichter zu Grunde, mochte er im Einzelnen immerhin tüchtig vorwärts kommen und Realist werden. Die täuschen sich, die da meinen, daß Grillparzer noch ein Dichter der Zukunft sei. Gewiß, seine Dramen können noch sehr lange gespielt werden, jüngere Talente können auch theatralisch und im Detail viel von ihm lernen, aber dem Geist seiner Werke nach ist er eben doch schon historisch geworden, so gut wie Schiller. Ich bin keineswegs für das Abthun, ich weiß recht wohl, daß ein großer Dichter für alle, die sich von ihm berühren lassen wollen, ewig lebendig bleibt, aber ganz sicher kommt auch für jeden der Punkt, wo er in der Entwickelung

nicht mehr mit fließt, wo er stehen bleibt, und dieser scheint mir bei Grillparzer schon eingetreten, bei Kleist noch nicht. Aber es ist trotzdem Pflicht jedes Deutschen, den Klassiker Grillparzer kennen zu lernen, historisch geworden sein bedeutet nicht tot sein, nur, daß man imstande ist, die Wirkung eines Geistes genau abzumessen. Es giebt zweierlei künstlerische Wirkung, eine, die reiner Genuß, eine andere, die Triebkraft ist; diese letztere empfangen nur die produktiven Geister, und sie hört eines Tages auf, wenn nicht, wie es freilich öfter geschieht, bestimmte Analogien der Zeiten oder der Persönlichkeiten wiederkehren.

„Kein Starker, kein Glücklicher“ haben wir von Grillparzer gesagt, und wenn ein deutsches Dichterleben einen niederschlagenden, trostlosen Eindruck macht, so ist es das seinige. Jung war er ja auch einmal, und man mag seine Entwickelung bis zum Hervortreten des „Ottokar“ eine aufsteigende nennen, dann aber wird der Mißmut Herr über den Dichter, obgleich noch eine Reihe vortrefflicher Werke entsteht, er arbeitet sich tiefer und tiefer in ein launisches, grämliches Wesen hinein, ist sich selbst und aller Welt zur Last, bis ihn dann der Mißerfolg seines Lustspiels „Weh dem, der lügt“ endgültig in den Schmollwinkel oder, besser gesagt, eine selbstgewählte traurige Vereinsamung treibt und ihn schon bei Lebzeiten verschollen sein läßt. Nun schreibt er nur noch einiges für sein Pult, und auch die Wiedererweckung seiner Werke läßt ihn nicht wieder hervortreten. Man hat die Ursache der Verbitterung des Dichters — es ist aber leider nicht die wilde und trotzige, die wir sonst bei germanischen Menschen finden, sondern eine schlaffe und häßliche, die sich in bösartigen Epigrammen heimlich genug thut — in den Zeitumständen finden wollen, und kein Mensch wird leugnen, daß die österreichischen Verhältnisse, vor allem die böse Censurwirtschaft Grillparzer mannigfach bedrückt haben, ja, daß man ihm böse mitgespielt hat; doch liegt die Hauptschuld an ihm selber, in seinem Wesen, soweit denn von Schuld bei einer nicht wegzuschaffenden Naturanlage überhaupt

die Rede sein kann. Wir haben von dem Dichter selber eine große Reihe von Selbstgeständnissen über seine Natur, die natürlich cum grano salis gelesen werden müssen, aber dann auch wertvolle Aufschlüsse geben. So schreibt er einmal: „Es ist etwas vom Tasso in mir, nicht vom Goethischen, sondern vom wirklichen. Man hätte mich hätscheln müssen, als Dichter nämlich. Als Mensch weiß ich mit jeder Lage fertig zu werden, und man wird mich nie mir selber untreu finden. Aber der Dichter in mir braucht ein warmes Element, sonst zieht sich das Innere zusammen und versagt den Dienst. Ich habe wohl versucht, das zu überwinden, aber mir dabei nur Schaden gethan, ohne das Planzenartige meiner Natur umändern zu können." In der That ist eine ungewöhnliche Sensibilität die hervorstehendste Eigenschaft Grillparzers, und er täuscht sich natürlich, wenn er sich einbildet, als Mensch mit jeder Lage fertig werden zu können — schon seine unglücklichen Verhältnisse zu den Frauen beweisen, wie wenig er das verstand. Dabei ist er nun noch eine leidenschaftliche Natur, von der übergreifendsten, ja überstürzendsten Phantasie und wieder, wie er auch selbst eingesteht, ein Verstandesmensch von der kältesten, zähesten Art. Da wäre nur durch eine starke Willenskraft ein harmonischer Ausgleich möglich gewesen, aber eben die fehlte, Willensmenschen gediehen nicht auf dem Boden des alten Wiens. So blieb ihm, um sich zu retten, nur die Anlehnung an die vorhandenen Autoritäten, sei es nun das Sittengesetz oder der österreichische Staat, und statt des erträumten Glücks fand er die bittere Resignation. Das ist natürlich Thorheit, von dem „Philister" in Grillparzer zu reden, der ihn gerettet habe, oder gar von einem Verlangen nach der Peitsche geistiger Kasteiung: eine freie und sittliche Natur ist der Dichter zuletzt doch, etwas Decadentes ist nicht in ihm. Wie hätte er auch sonst bis zuletzt gesunde Werke schaffen, wie hätte er sich zu der dramatischen Theorie, daß im Trauerspiele die Notwendigkeit über die Freiheit zu siegen habe — die ja auch die seines Antipoden Hebbels ist! — erheben können? Aber er war leider nicht stark genug,

das Notwendige mächtig genug hervortreten zu lassen, wie er selber kämpfen auch seine Menschen nicht genug gegen ihr Schicksal an, und darin, wie in seiner Flucht vor der Idee, seine Beschränkung auf das sogenannte Allgemeinmenschliche liegt die Schwäche seiner Tragik. Dichter und Dichtung gehören dem Restaurationszeitalter an, das, wie wir gesehen haben, eine Zeit des ruhigen Auslebens war, aber eben darum die Entstehung einer gewaltigen Tragödie nicht begünstigte. Doch ihre Vorzüge, ihre Schönheit, um es kurz zu sagen, verdankt die Grillparzersche Kunst auch der vielgeschmähten Zeit — im Zeitalter des jungen Deutschlands wäre ein Talent wie Grillparzer schwerlich etwas geworden, wie denn ja auch in ihm seine unmittelbare Wirkung schon aufhört.

Acht Dramen hat der Dichter selber auf die Bühne gebracht, darunter eine Trilogie. Aus seinem Nachlaß sind dann noch ein Jugendwerk und drei vollendete spätere Dramen hervorgetreten — ein schon vorher bekannt gewordenes größeres Bruchstück fand sich nicht vollendet. Grillparzers Jugendwerk „Blanka von Kastilien“ steht unter Schillers Einfluß und wird wegen seines ersten Aktes gerühmt; man braucht nicht näher darauf einzugehen. Den Ruhm des Dichters hat bekanntlich die „Ahnfrau“ begründet, und sie hat ihn zugleich unter die Schicksalsdramatiker gestellt, bei denen er durch die Faulheit und Blindheit der Kritiker und Litteraturhistoriker sehr lange geblieben ist. Allerdings ist die „Ahnfrau“ eine Schicksalstragödie; denn das Geschick der Menschen des Dramas entwächst nicht ihrer inneren Natur, sondern äußeren Verkettungen, und selbst die Schuld der Ahnfrau, die man als fortzeugend neuerdings mit dem Vererbungsprincip in Verbindung gebracht hat, wirkt durchaus nur äußerlich (wie ich denn auch Ibsens „Gespenster“ für ein Schicksalsdrama im schlechten Sinne halte). Aber man hätte Grillparzer bei diesem seinen Werke alle die Entschuldigungen zu teil werden lassen sollen, die man sonst für jugendliche Sturm- und Drangdramen hat, teilt es doch mit diesen, wenn auch nicht die Kraft, so doch das Feuer der Jugend, eine sehr

intensive Stimmung, und überragt es doch die meisten ähnlichen Werke, etwa Schillers „Räuber“ und Hebbels „Judith“ ausgenommen, an theatralischem Geschick. Die Charakteristik des Dramas braucht man nicht gerade zu loben, der Dichter selber war sich bald darüber klar, daß das, „was der Ahnfrau den meisten Effekt verschaffte, rohe, rein subjektive Ausbrüche, daß es immer mehr die Empfindungen des Dichters, als die der handelnden Personen gewesen waren, was die Zuschauer mit in den wirbelnden Tanz gezogen hatte, in dem zuletzt alles sich herumdrehte, und der Ballettmeister nach weggeworfenem Taktmesser auch.“ — Umsomehr ist es anzuerkennen, daß Grillparzer sofort nach dem großen Erfolge der „Ahnfrau“ die Selbstverleugnung hatte, auf die effektreiche Weise ein für allemal zu verzichten und nach dem Maß und der Schönheit unseres klassicistischen Dramas zu streben. In der „Sappho“ erhielten „Iphigenie“ und „Tasso“ in der That eine würdige Nachfolgerin. Über die Arbeit an dem Drama schrieb der Dichter: „Ich habe die beiden ersten Akte und die erstere Hälfte des dritten, obwohl bei voller Wärme des Gemüts mit einer Besonnenheit, mit einer Berechnung der kleinsten Triebfedern geschrieben, die mir Freude machen würde, selbst wenn ihre Frucht mißglückt wäre, bloß durch das Bewußtsein, daß ich ihrer fähig bin.“ Die Frucht ist aber keineswegs mißglückt, die ganze innere Handlung erwächst aus zwanglos herbeigeführten, meist außerordentlich plastischen Situationen, und wenn auch gegen den Schluß die tragische „Befangenheit“ Sapphos und Phaons vielleicht etwas zu stark erscheint, so bleibt doch Melitta sich selber gleich und treu und läßt unser Interesse am Ganzen nicht erlahmen. In der Sappho selber hat Grillparzer seinen ersten vollendeten Charakter gegeben, und sie ist ihrer Natur wie ihrer Stellung nach Fleisch von seinem Fleisch und Blut von seinem Blut. Aber auch Phaon, der schwächliche Egoist, hat genug von Grillparzer selber und kehrt in vielen seiner späteren Gestalten wieder. Man hat die „Sappho“ neuerdings zu modern gefunden, und Scherer hat sich sogar das Vergnügen gemacht, fast alle Grill-

parzerschen Gestalten mit bekannten Typen der Wiener Gesellschaft zusammenzustellen, wo denn Sappho natürlich als moderne Schauspielerin oder Sängerin und Melitta etwa als das bekannte „süße Mädel“ der neuesten Wiener Stücke erscheint. Aber Kolorit und Stimmung sind doch, soweit es überhaupt möglich ist, nicht bloß in „Sappho“, sondern auch in den späteren griechischen Dramen Grillparzers durchaus echt, überall ist ein Hauch jener klassischen Schönheit, die zwar nicht aus dem deutschen Leben, aber wohl aus dem deutschen Geiste geboren wird, wenn er sich mit der Antike wahrhaft berührt. Es ist selbstverständlich ein hohes Lob, wenn uns Grillparzers Gestalten, trotzdem daß das Antike bei ihnen mehr als Kostüm ist, nicht allein lebenswahr anmuten, sondern uns zu starker innerer Anteilnahme zwingen, weil ihr Schicksal eben ein allgemein-menschliches ist.

Das Größte, was Grillparzer je versucht hat, ist seine Trilogie „Das goldne Vließ“. Ich halte sie als Ganzes für mißlungen und stelle sie unter ihre beiden Konkurrentinnen, Schillers „Wallenstein“ und Hebbels „Nibelungen“. Der Dichter selber hat es empfunden, wie es mit dem Werke steht: „Das, worauf es ankommt, ist wohl dieses: Kann das Vließ selbst als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerten, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen gelten? Oder vielmehr: ist es als ein solches entsprechend dargestellt? Wenn es das ist, so wird dieses dramatische Gedicht mit der Zeit wohl unter das Beste gezählt werden, was Deutschland in diesem Fache hervorgebracht hat. Ist aber die Darstellung dieses geistigen Mittelpunktes nicht gelungen (und so scheint es mir), so kann das Gedicht als Ganzes freilich nicht bestehen, aber die Teile wenigstens werden noch lange dessen harren, der 's besser macht.“ Das letztere wäre zuzugeben, Charaktergestaltungen wie die der Medea sind nicht eben häufig in der deutschen Litteratur, obgleich zwischen der Medea des zweiten und der des dritten Teiles allerdings eine große psychologische Lücke klafft, die wir uns wohl zurückrechnend ausfüllen können, aber nicht ohne das

Gefühl des Entbehrens. Hebbel würde jedenfalls gerade das Werden der Medea des letzten Stücks dargestellt haben. Das Vließ, mag man es immerhin mit dem Nibelungenhort vergleichen, kommt nicht zu seinem Rechte, es wirkt im Ganzen nur schicksals-dramatisch, um aber eine große menschliche Tragödie zu erhalten, hätte etwa der erste Teil, „Der Gastfreund", weggelassen, der zweite „Die Argonauten" in einen Akt zusammengezogen werden müssen, wo dann der Aufenthalt in Jolkos das zweite Drama ergeben haben würde, dem sich darauf der in Korinth, das grausige Ende mit Naturnotwendigkeit anschlösse. Grillparzer hat in der Trilogie bekanntlich die griechische Welt der barbarischen entgegengestellt, dies auch äußerlich durch den Wechsel der Jamben und freien Rythmen andeutend, aber er hat den Gegensatz nicht so mächtig herausgebracht, wie beispielsweise Hebbel den verwandten zwischen Heiden- und Christentum in seinen „Nibelungen", ein Ideendichter (im höchsten Sinne) war er eben nicht. So konzentriert sich das Interesse doch wesentlich auf den dritten Teil und die Gestalt der Medea, die ohne Zweifel tief ergreift. Leider ist ihr aber ihr Gegenspieler, der bankerotte Held Jason nicht gewachsen — man sieht zwar die Intentionen des Dichters, wie er diesen dem Zuschauer menschlich nahe bringen wollte, aber es gelang nicht, man kommt über die Erbärmlichkeit des Menschen nicht hinweg. So könnte man die „Medea" ästhetisch fast ein Monodram nennen, wie die „Sappho" im Grunde auch eines ist, ja, in gewisser Beziehung jedes Drama des Dichters: Die Grillparzersche Tragik kennt nicht den Kampf gleichberechtigter Mächte, sondern nur den Untergang des Hohen durch das Gemeine, sei es außer, sei es in der eigenen Natur; ihr letztes Resultat aber ist nicht der kühne Protest gegen oder die stolze Ergebung in die Notwendigkeit, sondern bittere Enttäuschung oder schwächliche Resignation, das „Trage, dulde, büße", wie es Medea Jason zuruft. Es ist häßlich übertrieben, wenn Scherer sagt: Hätte Grillparzer den Stoff der Jungfrau von Orleans bearbeitet, so wäre sie ohne Zweifel zu Grunde gegangen, weil es unweiblich ist, sich an die

Spitze einer Armee zu stellen", nein, Grillparzer hätte aus dem Charakter der Jungfrau heraus unzweifelhaft ein tieferes psychologisches Motiv ihres Unterganges entwickelt, aber dieser selbst würde den Charakter stählender Tragik allerdings nicht tragen — der Natur des Dichters selber fehlte eben der Stahl.

Das merkt man leider auch an seinem „Ottokar", mit dem er das Gebiet der historischen Tragödie betritt. Hebbel, der ihn erst spät kennen lernte, schrieb darüber: „Ich lese ein Stück von Grillparzer, „König Ottokars Glück und Ende". Eben schließe ich den zweiten Akt, und wenn die übrigen sind, was die beiden ersten waren, so ist dies das vortrefflichste Trauerspiel, das in unserer Litteratur existiert. Bis jetzt ist es meisterhaft in jeder Beziehung, es setzt mich in Wallung, und ich schäme mich, es nicht gekannt zu haben." Aber dann der Schluß: „Die letzten drei Akte entsprechen den ersten nicht, sie bringen auch noch einzelne höchst bedeutende Züge, aber sie stehen im Ganzen weit hinter jenen zurück. Ich begreife Geister dieser Art nicht. Bei mir tritt am Schluß erst die ganze Kraft in die Blume." Selbstverständlich denkt Hebbel da nicht bloß an den Charakter des Ottokar, der wie Jason zu den bankerott werdenden Helden gehört, trotz einer unbedingt großen Anlage, er hat wohl vor allem das Hinabgleiten der wahrhaft heroischen Tragödie zum österreichischen Geschichtsstück im Auge gehabt. Bekanntlich hat dem Dichter bei seinem Ottokar Napoleon vorgeschwebt, aber doch ist keine innere Verwandtschaft zwischen dem böhmischen Könige und dem korsischen Imperator vorhanden, nur hier und da einmal, wie bei dem berühmten Monolog „Ich hab' nicht gut in deiner Welt gehaust, du großer Gott", taucht die düstere Gestalt des Korsen mit auf, nicht völlig motiviert; denn Ottokar ist von vornherein als nationaler Fürst und Kulturbringer hingestellt. Doch wird man ihn im Ganzen als konsequent durchgeführt gelten lassen müssen, es ist von Anfang an etwas Slawisch-Prahlendes in ihm, das dann seinen völligen Zusammenbruch an verletztem Stolz wahrscheinlich macht. Freilich verliert er damit das Typische, wird ganz individuell. Trotzdem

Rudolf von Habsburg Ottokar gegenüber stark gehoben ist, bleibt doch auch dieses Stück scharf gesehen ein Monodram, zu einem inneren Kampf der beiden Männer kommt es nicht, Rudolf ist einfach der Fels, an dem Ottokar scheitert. Man weiß, daß Grillparzer von dem historischen Drama als Ideen- und Prinzipiendrama überhaupt nichts wissen wollte, in seiner Selbstbiographie spricht er einmal ziemlich höhnisch von dem „Antiquarischen, Geographischen, Historischen, Statistischen, Spekulativen, dem ganzen Ideenkram, den der Dichter fertig vorfindet und von außen in sein Werk hineinträgt“, er lacht über diejenigen, für welche die Geschichte der sich selbst realisierende Begriff ist, und kennt nur ein Erfordernis der historischen Tragödie, daß „ihre Begebenheiten imstande seien, eine gleiche Gemütsbewegung hervorzubringen, als ob sie eigens zu diesem Zwecke erfunden wären“. So sicher er nun im Recht war, das falsche Streben seiner Zeitgenossen, die mangelnde Anschauung durch „doktrinäre, spekulative und demagogische Beimischungen“, wie er sich ausdrückte, zu ersetzen, scharf zu verurteilen, so sehr war er im Unrecht, wenn er glaubte, mit dieser Verurteilung auch die Dichter zu treffen, welche die Resultate ihrer ernstesten geistigen Kämpfe in ihre Dramatik hineintragen, besser, die, für welche das Drama aus den großen Weltanschauungskämpfen der Menschheit erwächst, an denen sie selber handelnd und leidend teilnehmen. Auch mit einem solchen Drama verträgt sich wohl die volle Anschaulichkeit, ja der Dichter eines solchen Dramas kann allem Zufälligen des Stoffs, dem, was Grillparzer das Antiquarische, Geographische u. s. w. nennt, eine ganz andere Bedeutung verleihen, es zum Notwendigen erhöhen, ohne darum das Allgemeinmenschliche unter dem „Milieu“ zu ersticken. Das begriff Grillparzer als Erbe der Bildung des achtzehnten Jahrhunderts noch nicht völlig, obgleich er in der Praxis hier und da Ähnliches erreichte. Vielmehr redete er sich nach und nach in eine wahre Verachtung des „Begriffs“ hinein; wie Laube es klassisch-dumm ausdrückt, „er dichtete grundsätzlich nach Anschauungen, nicht nach Begriffen“ — als ob je ein wirklicher

Dichter nach Begriffen gedichtet hätte! — und kam sich zuletzt den „Bildungsdichtern" Goethe und Schiller gegenüber als Naturpoet vor, da er ja die berühmte österreichische Naivetät angeboren besaß. Der Himmel behüte uns, die liebenswürdige Sinnlichkeit der österreichischen Menschen geringzuschätzen, aber das norddeutsche tiefwühlende Gedankenleben hat doch wohl menschlich und auch dichterisch dieselbe Berechtigung, sobald es als notwendiger Bestandteil der Charaktere auftritt. Die höchste Dramatik zumal kommt nicht um die großen und ewigen Probleme der Menschheit herum, sie ist immer Weltanschauungsdichtung, und sie wird leicht dumpf und schwächlich, wenn sie auf die Wiedergabe der geistigen Atmosphäre ihrer Zeit und der sie bewegenden Kämpfe verzichtet. Grillparzer setzt als Wesen des Dramas die Natur, Otto Ludwig die Leidenschaft, aber die ungebrochene Natur der Griechen und mutatis mutandis der Spanier haben wir eben nicht mehr, und die Leidenschaften sind jetzt nicht mehr rein sinnlich, sondern auch geistig. Wahre Tragik endlich geht immer auf einen der unausgleichlichen Widersprüche der Weltanschauung zurück, es genügt nicht, das menschliche Wollen einfach zu verdammen, wie es Grillparzer that, oder sich bei der Unangemessenheit der Natur des Helden zu der Aufgabe, welche Situation und Leidenschaft ihm stellen, zu beruhigen wie Otto Ludwig.

Mit dem „Ottokar" ist Grillparzers dichterische Entwickelung im Grunde vollendet, wenn er auch, wie nicht geleugnet werden soll, im Einzelnen noch Fortschritte macht, beispielsweise in der Individualisierung der Charaktere und in der Diktion, bei der, wie August Sauer richtig bemerkt, schon im „Ottokar" „der breite Faltenwurf einer knapperen, pointierten Ausdrucksweise, einer mit Idiotismen durchsetzten Sprache weicht, die auch vor spröden, eigensinnigen Wendungen bald nicht mehr zurückschreckt". Das historische Drama pflegt Grillparzer weiter in „Ein treuer Diener seines Herrn", in „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg", in der „Jüdin von Toledo" und dem Bruchstück „Esther", nun nicht mehr Shakespeare (wie im „Ottokar"), sondern die Spanier,

vor allem den geliebten Lope de Vega, als Ideal vor Augen, selbstverständlich moderner, psychologischer als sie, aber doch in ihrer Atmosphäre. Zu den Griechen kehrt der Dichter mit „Des Meeres und der Liebe Wellen“ noch einmal zurück und schafft sein Meisterstück, das beste Liebesdrama der deutschen Litteratur. An die „Ahnfrau“ kann man „Der Traum ein Leben“ anknüpfen, das auch wie das Jugendwerk in Trochäen geschrieben ist. Ein mythisches Drama wie das „goldene Vließ“ ist „Libussa“. Nur etwa das Lustspiel „Weh dem, der lügt“ könnte man als neue Gattung bezeichnen, doch kehrt hier der Gegensatz der barbarischen und Kulturwelt, wie im „goldenen Vließ“, noch einmal wieder. Wir haben jetzt über die Schwächen der Grillparzerschen Dramatik hinreichend gesprochen, auch von seinen späteren Werken erwächst keines zur wirklichen Tragödie, aber interessante dichterische Werke sind alle, und alle verraten den ausgezeichneten theatralischen Blick des Wieners, jene angeborene Gabe, dramatische Werte in bühnenmäßige Wirkungen umzusetzen, die zwar einmal gefährlich werden kann, aber großen Dichtern doch nur in kritischen Fällen.

Der „treue Diener seines Herrn“ fesselt vor allem durch zwei Charaktere, den des Helden Bancban, der seine geliebte junge Frau aus Pflichtgefühl in den Tod gehen läßt (den er freilich nicht voraussehen kann) und aus Pflichtgefühl auf die Rache verzichtet, und den des jungen Herzogs Otto von Meran, der einer der uns nun vertrauteren modernen Menschen ist, deren Haltlosigkeit zum Paroxysmus und zur Verblödung führt. Man hat das Drama als das des Servilismus bezeichnet, auch Scherer meint, daß Bancban wie ein österreichischer Bureaukrat erscheine, aber da geht man eben nicht auf den Kern des Charakters und vergißt außerdem noch, daß der Dramatiker, wenn er Eindruck erzielen will, allerdings genötigt ist, sein Problem unter extremen Voraussetzungen durchzuführen. Wohlfeile Deklamationen, wie, daß wir heute an keine unerschütterlichen Rechte mehr glauben, und dergleichen, können die einfache Wahrheit, daß zu jeder Zeit ein Mann gezwungen sein kann,

seiner Pflicht sein Liebstes zu opfern, nicht widerlegen, und es ist ziemlich gleichgültig, ob diese Pflicht nun der übernommene Auftrag, die Ordnung unter allen Umständen aufrecht zu erhalten, ist, oder beispielsweise die Treue gegen Prinzipien, die man vertritt. Die Frage ist nur, ob eine Selbstüberwindung wie die Bancbans hier glaubwürdig dargestellt ist — wer diese Charakterschöpfung Grillparzers von allen Seiten genau betrachtet, wird es nicht bestreiten. Selten genug ist ein Heldentum wie das Bancbans, aber es ist ein Heldentum; sind die unterwürfigen Formen, unter denen es zu Tage tritt, nicht mehr die unserer Zeit, so mag man sich glücklich preisen, aber man soll den Geist, das unbeirrbare Pflichtgefühl, das sie belebt, darum nicht geringer schätzen.

„Des Meeres und der Liebe Wellen," Grillparzers Hero- und Leandertragödie, habe ich schon als sein Meisterwerk bezeichnet — es wollte in der That etwas heißen, den Balladenstoff zu einem, wenn auch einfach gebauten, doch überall lebendigen Drama zu erweitern. Hero ist der bei weitem schönste weibliche Charakter des Dichters, geht weit über die nach Grillparzers eigener Bezeichnung geistesarme Melitta hinaus: auch hier ist noch schlichte Natur, aber zugleich edle, geistig belebte. Die nicht zahlreichen, aber stets angemessenen und eine schöne Folge bildenden Situationen des Dramas sind alle von wunderbarer Plastik, und mit Recht hat man immer den vierten Akt bewundert, in dem die harrende, sinnlich erregte Hero dargestellt wird. Gegen die Prüderie braucht man sie ja wohl nicht zu verteidigen. — Das dramatische Märchen „Der Traum ein Leben" schätze ich nicht sonderlich, es steht in der Charakteristik im Ganzen noch auf der Stufe der „Ahnfrau", der es ja in der Konzeption auch zeitlich nahesteht, und das Gewand der trochäischen Form ist mir zu bauschig. Gegen den Grundgedanken „Das aber ist der Fluch der bösen That u. s. w." und die Schlußlehre:

„Senk' es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hinnieden,

Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er giebt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!"

ließe sich ja an und für sich weiter nichts einwenden als höchstens ihre Trivialität, die Schwäche des Dramas, das wegen seiner bunten Bilder auf dem Theater immer fesseln wird, beruht aber darin, daß unentschieden gelassen wird, ob Rustans Ehrgeiz persönlich berechtigt ist oder nicht. — „Weh dem, der lügt" hat man an die Seite unserer wenigen großen Lustspiele zu setzen versucht, ich glaube aber mit Unrecht. Der Stoff des Lustspiels ist freilich nicht übel, die Idee, daß es ohne Lüge auf dieser Welt nicht geht, beweglich genug, und die Charakteristik der Personen, besonders des kecken Küchenjungen Leon, der den Neffen seines Bischofs aus dem Barbarenlande befreit, dann auch die dieses Neffen Atalus selbst und des Barbarenmädchens Edrita ist sehr gut angelegt. Aber indem dem Dichter die Barbarenwelt, die er im „goldenen Vließ" sehr undeutlich und nebelhaft hingestellt, hier völlig karikaturmäßig geriet, wurde ein wirkliches dramatisches Wechselspiel unmöglich, die Handlung wurde durchaus episch, und so geistreich und hübsch ohne Zweifel viele Einzelheiten ausfielen, so fehlte es doch an der quellenden Fülle des Humors, die hier zuletzt unumgänglich war. Wirksam sind vor allem eine Reihe genrebildlicher Scenen; wer in dem Ganzen ein geistreiches Intriguenstück sehen kann — da doch die ganze Intrigue nur in dem Raub eines Schlüssels und dem Absägen einiger Brückenpfosten besteht —, der ist mit Blindheit geschlagen. Doch hat die deutsche Bühne bei der Armut des hohen deutschen Lustspiels alle Veranlassung, sich „Weh dem, der lügt" nicht entgehen zu lassen, eine feine Dichtung (auf dem Grunde von allerlei Unwahrscheinlichkeiten freilich) ist es doch.

Von den hinterlassenen Stücken Grillparzers ist „Der Bruderzwist im Hause Habsburg" die größte dichterische Leistung, wesentlich Charaktergemälde. Ich stehe nicht an zu behaupten,

daß die deutsche Poesie eine Charakteristik wie die Kaiser Rudolfs II. im Drama überhaupt nicht mehr besitzt. Sie war allerdings nur dadurch möglich, daß Grillparzer einen guten Teil seines eigenen Wesens an die historische Gestalt hingeben konnte, aber einerlei, auch dann bleibt es wunderbar, wie er sich zu objektivieren vermochte. Die meisten übrigen Personen des Dramas, Matthias, Klesel, Erzherzog Ferdinand, haben gleichfalls ausgeprägte Züge erhalten, dagegen hat es kaum eine Handlung, soll auch wohl keine haben: der Dichter will zeigen, wie in gewissen Zeiten alles von selbst zerfällt. Man kann sich solche Milieustücke gefallen lassen, obgleich sie sich natürlich an der eigentlichen Aufgabe der Tragödie, ja, des Dramas vorbeischleichen. — Dagegen ist „Die Jüdin von Toledo" ein sehr bewegtes Bühnenstück, zwar auch keine Tragödie — denn die Ermordung der leichtfertigen Jüdin aus Staatsgründen wirkt nichts weniger als tragisch —, aber eines jener dramatischen Charakterentwickelungsstücke, deren wir in unserer Litteratur (ich erinnere nur an den „Prinzen von Homburg") mehrere besitzen. In dem König, der Lebensschule, die er durchmacht, liegt der Schwerpunkt des Dramas, nicht etwa in dem Gegensatz der strengen Königin und der buhlerischen Jüdin, und so schließt es ganz konsequent, sobald aus dem Jüngling ein wahrhafter Mann geworden ist. Obgleich Grillparzer dieses Stück nicht nach dem gleichnamigen Lope de Vegas geschaffen, erscheint hier nun dessen Einfluß doch auf der Höhe: Man muß ihn nur nicht in Äußerlichkeiten, man muß ihn vor allem in der theatralischen Verwendung der Einzelmotive suchen. Es war die „Natur im Einzelnen", die Grillparzer dem erfindungsreichen, naiv schaffenden Spanier abzulernen suchte. Hätte er seine „Esther" vollendet, sie wäre ein Seitenstück zur „Jüdin" geworden. Das Bruchstück fesselt durch die selbständige Auffassung der drei Charaktere, des Königs, Hamans und der klugen Esther.

Grillparzers eigentliches Altersstück ist die „Libussa" (die Chronologie seiner letzten Werke steht nicht ganz fest, darauf kommt aber auch wenig an). Man hat es seinen „Faust" ge-

nannt, aber dann muß man an dessen zweiten Teil denken: Die plastische Kraft reicht nicht mehr vollständig aus. Freilich, es ist ein mythisches Drama, aber man vergleiche es nur einmal mit Clemens Brentanos den nämlichen Stoff behandelnder „Gründung Prags“, und man wird, wenn man ehrlich ist, schon eingestehen müssen, daß der Romantiker eine weit größere Energie des Gestaltens entwickelt, daß er vor allem auch die Urzeitstimmung unendlich viel gewaltiger herausgebracht hat. Dafür hat Grillparzer nun den Stoff mehr konzentriert, hat die Gegensätze zwischen der sagenhaften und historischen Zeit und weiter die zwischen Mann und Weib schärfer hervorgehoben, ohne freilich ein wirkliches Drama, eine lebensvolle Handlung schaffen zu können. Aber die „Libussa“ ist das gedankenreichste der Grillparzerschen Dramen, und da die Gedanken unseren modernen Litteraturphilologen noch am ersten zugänglich sind, so erscheint ihnen das Werk wohl gar als die Krone der Grillparzerschen Poesie. Ich will es nicht im Einzelnen kritisieren, soviel wird jedem Leser ohne weiteres klar, daß das Verhältnis zwischen Libussa und Primislaus viel zu kompliciert gestaltet ist, und daß Grillparzer hier in alle die Fehler der Begriffspoeten verfällt, die er sein Leben lang tadelte. Die Prophezeiungen, die Grillparzer Libussa in den Mund legt, sind ja interessant genug, aber es ist leider auch die der Weltherrschaft der Slawen darunter und als der „Oberer und Einer“ der Götter, die einst wieder in der Brust der Menschen wohnen sollen, erscheint die Demut. So bleibt Grillparzer sich bis zuletzt getreu, ein reicher Geist, aber kein starker, ohne die Hoffnung und Zuversicht, die weder der Einzelne noch ein Volk auf die Dauer entbehren kann. Zu einer unserer nationalen Idealgestalten dürfen wir ihn nie erheben, ein so großer Künstler er war. Man sage nicht, er sei eben ein Tragiker gewesen. Auch als „Tragiker“ dürfen wir ihn ablehnen, denn eben der Tragiker soll der Stärkste sein.

Von den nichtdramatischen Dichtungen Grillparzers ist die Novelle „Der arme Spielmann“ die wichtigste: es steckt ein Stück Altwien und ein gutes Stück — Franz Grillparzer darin.

Die zweite (ältere) Novelle „Das Kloster von Sendomir“ erinnert fast an E. T. A. Hoffmann. Ein „richtiger“ Lyriker war Grillparzer nicht, aber selbstverständlich verstand er ein Gedicht zu machen und hat nach echter Dichterweise ein gut Teil seiner Erlebnisse und Stimmungen auch in lyrischen Tagebuchblättern niedergelegt. Berühmt geworden sind zwei seiner Gedichte: „Die Ruinen des Campo Vaccino“, das den Dichter in den Geruch antichristlicher Gesinnung brachte, und das Gedicht an den Feldmarschall Radetzky 1848 mit den Versen:

„In deinem Lager ist Österreich,
Wir andern sind einzelne Trümmer.“

Großes Lob widerfährt jetzt oft auch dem Epigrammatiker Grillparzer; seine Epigramme sind doch aber durchweg mehr bissig als treffend und in der Form selten wahrhaft schlagend. Aus dem Nachlaß sind dann eine Selbstbiographie, Reise-Tagebücher und zahlreiches Aphoristische von Grillparzer erschienen, das alles großen Anspruch auf Beachtung hat, da es nicht bloß seiner Persönlichkeit nahezukommen ermöglicht, sondern auch objektiven Wert beanspruchen kann. Überhaupt ist nach Goethe, Schiller und etwa noch Friedrich Hebbel Grillparzer unzweifelhaft die dichterische Gesamtpersönlichkeit unserer Litteratur, die eingehende Beschäftigung mit sich am dringendsten verlangen kann. Freilich, man soll nicht zu früh an ihn herangehen, er gehört nicht zu den positiven Geistern. Seine besten Dramen aber gehören auf jede Bühne, so lange die deutsche klassische Dichtung noch nicht durch eine neue gleichwertige ersetzt ist — was immerhin noch ein paar Jahrhunderte dauern kann.

Ferdinand Raimund.

„Man hat oft bedauert, daß es Raimund, dem beliebten Volksdichter, an Bildung fehle; wenn diese noch hinzugekommen wäre, stünde der leibhafte Shakespeare noch einmal vor uns“ — diese Sätze las ich irgendwo als Ausspruch Grillparzers citiert

und erstaunte sehr, daß der große Dramatiker an eine Verwandtschaft Raimunds mit Shakespeare überhaupt nur gedacht und der Bildung eine solche Bedeutung für den Dichter eingeräumt haben sollte. Beim Nachschlagen in Grillparzers Werken fand ich denn nun freilich, daß auch der zweite Satz nur Referat ist, Grillparzer fährt fort: „Ich glaube, es fehlt Raimund nicht sowohl an Bildung als an der Fähigkeit, sich eine Bildung zu nutze zu machen. Andererseits merken seine Bewunderer nicht, daß gerade dieser Zusammenstoß von Geahnet-Poetischem und Gemein-Unkultiviertem es ist, was den Hauptreiz von Raimunds Hervorbringungen ausmacht.“ Grillparzer führt dann weiter noch eine zu Raimund selbst gethane Äußerung an: „Das Ernste ist in Ihnen bloß bildlose Melancholie; wie Sie es nach außen darzustellen suchen, zerfließt es in unkörperliche Luft. Im Komischen haben Sie mehr Freiheit und gewinnen Gestalten. Dahin sollte Ihre Thätigkeit gehen.“ Das ist vielleicht etwas zu streng und einseitig, aber es zeigt doch, daß der Tragiker von Raimunds Talent im Ganzen die richtige Anschauung hatte. Wie er es schätzte, beweist seine vortreffliche Charakteristik von „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“, in der er an Gozzi und selbst Molière erinnert.

Aber man sollte an Raimund überhaupt nicht mit ästhetischen und litterarischen Anschauungen herangehen, so gut, wie man das Lehrbuch der Botanik zu Hause läßt, wenn man in einen Frühlingswald geht: Die Werke des Wiener Volksdichters sind in der That aufgeschossen wie junger Wald, aus altem Wiener volkstümlichen Theaterboden und zugleich aus dem tieferen Humus des Volkslebens der alten lustigen Kaiserstadt. Zunächst mutet einen dieser Raimundsche Wald ja beinahe etwas exotisch an, die Welt der Feen und Zauberer, die der Dichter darstellt, ist nicht ursprünglich deutsch, und wer hier von Märchenpoesie reden kann, der weiß überhaupt nicht, was das Märchen ist. Doch hatte die Zauberposse lange vor Raimund deutsches, wienerisches Wesen angenommen, ja, es hatte sich im Grunde die ganze alte Hanswurstkomödie in sie hineingeflüchtet, ihr

Geist herrschte in ihr trotz des äußerlich romantischen Anstrichs und der immer mehr vervollkommneten Maschinerie der Stücke. Und die ganze Verwilderung der Hanswurstkomödie, ihr böses Zotenwesen war auch in der Zauberposse. Da ist Raimund gekommen und hat sie gereinigt und veredelt, indem er, selber ein reiner, zum Höchsten strebender Geist, in die wirkliche Tiefe seines Volkstums hinabstieg und unter all dem Wust, der sich auf der Wiener Volksbühne breitmachte, das Gold der heimischen Volksnatur wieder entdeckte, die heitere Sorglosigkeit, den fröhlichen Humor, den geraden Sinn, das tiefe Gemüt. Nicht, daß er die Volksbühne gerade hätte reformieren wollen, daß er ein Didaktiker und Pädagog gewesen wäre, der Adel seiner Natur war es, der seine Stücke immer höher und höher hob, und wenn sie eine volkserzieherische Tendenz annahmen, so lag das eben in der Gattung, die eine höhere poetische Idee nicht wohl erträgt, aber, sobald sie nur ernst genommen wird, zu möglichst sinnfälliger symbolischer Verkörperung schlichter Volkswahrheiten geradezu drängt. Nicht seine Symbole jedoch, so sicher und frei er sie hinzustellen weiß, seine Lebensdarstellung bildet das größte Verdienst seiner Dichtung, und zwar ist es das, was Grillparzer das Gemein-Unkultivierte nennt, wir aber als das Volkstümliche bezeichnen, was in der Darstellung Raimunds am vollendetsten herauskommt, das niedere Volk, das in einer großen Anzahl vortrefflicher Charaktergestalten durch Raimunds Dichtung schreitet, alle umwoben von dem goldenen Lichte des Humors.

Raimund selbst, aus niederen Verhältnissen stammend, ohne bessere Schulbildung aufgewachsen, dann, frühverwaist, von unbezwinglicher Theaterlust in die Misère des Wanderbühnenlebens hineingetrieben, aber durch sein großes komisches Talent in Wien zur Geltung gelangt, fast durch Zufall darauf im dreiunddreißigsten Jahre seines Lebens auch Dichter geworden, hat nicht klar erkannt, was er leistete, sein Ehrgeiz ging, wie er als Schauspieler am liebsten Tragöde gewesen wäre, auch als Dichter auf das hohe Drama, zu Schiller und Grillparzer schaute er bewundernd auf. Und es mußte wohl so sein: Wenn sich die

Komik zum Humor veredeln soll, dann muß in dem Dichter eine große Sehnsucht leben, dann muß ihm die Unzulänglichkeit alles menschlichen Strebens und die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge möglichst früh bewußt werden. In düstre Melancholie braucht jene Sehnsucht und diese Erkenntnis nicht gerade umzuschlagen; daß sie es bei Raimund that und ihn in den Tod trieb, ist ein Zeichen, daß er zu den wahrhaft Großen, die im Reiche der Schönheit wohnen, doch nicht gehört, sondern nur zu denen, die bisweilen hineinschauen dürfen. Aber gerade der melancholische Zug giebt seiner Poesie ihren eigensten Reiz; Man muß das, was Grillparzer den Zusammenstoß von Geahnt-Poetischem und Gemein-Unkultiviertem nennt, nur noch tiefer fassen und vom ästhetischen Gebiet auf das des Lebens selbst übertragen: In Raimunds späteren Werken wenigstens ist etwas von dem „tragischen Widerspruch“, den die hohe Komödie aller Zeiten aufweist, und wie nun die Schatten auch über jene heitere niedere Welt, die Raimund so köstlich darstellt, hinziehen und sich dort auflösen, das ergiebt wohl das ganz Besondere dieses Dichters.

Seine Werke sind nicht zahlreich, er hat im Ganzen nur acht Stücke geschrieben. Das erste „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“, eine Bearbeitung des alten Volksbuchstoffes von Fortunat, ist noch rein komisch, die Personen aber, der schlafmützige König, die herzlose, habsüchtige Prinzessin, der gutmütige, mit Mutterwitz reichlich ausgestattete Held sind nicht übel charakterisiert. Im „Diamanten des Geisterkönigs“ finden wir schon eine Idee: Die siebente diamantene Statue, die der Held Eduard leidenschaftlich begehrt und nach bestandener Probe auch erhält, ist — ein edles Weib, das nie gelogen und betrogen hat. Eduard selber ist leider der gänzlich unbedeutende, jedes eigenartigen Zuges entbehrende Wiener Jüngling, über den Raimund bei seinen Liebhabern auch später nicht viel hinausgekommen ist, dagegen hat sein Bedienter Florian schon konkretere Züge, und die Geisterwelt ist in keinem andern Raimundschen Stücke mit solcher ergötzlicher Persiflage behandelt wie in diesem.

Mit dem „Bauern als Millionär“ beginnt die künstlerische Reife Raimunds: Noch spielt zwar die Feenwelt, die um einige drastische Gestalten, Zauberer schwäbischer und ungarischer Herkunft bereichert ist, eine große Rolle, im Mittelpunkt steht aber nun entschieden eine menschliche Gestalt, der reich gewordene Bauer Florian Wurzel, der seine Ziehtochter dem armen Burschen, den sie liebt, versagt. Und mit Recht hat man immer die Scenen bewundert, wo die Jugend von dem Wüstlebenden Abschied nimmt, und das Alter kommt, wo der gänzlich verarmte Bauer „Aschen“ feilbietet. Sie haben sich auch der Phantasie des deutschen Volkes tief eingeprägt, und das „Brüderlein fein“ ist Volkslied geworden. Weniger glücklich waren die nächsten Schöpfungen des Dichters „Moisasurs Zauberfluch“ und „Die gefesselte Phantasie“, aber Raimund lernte nun seine zwar überladene, aber trotzdem doch wirksame Verskunst, und mit „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ erstieg er die Höhe seiner Dichtung, schuf er ein Zauberstück, das dicht an die hohe Charakterkomödie grenzt. Man lese Grillparzers schon erwähnte vortreffliche Charakteristik: „Ein Menschenfeind — oder vielmehr, um den Namen für die Sache zu gebrauchen — ein Rappelkopf, dadurch geheilt, daß er sein eigenes Benehmen sich selbst vor seine eigene Augen gebracht sieht: ein psychologisch wahreres, an Entwickelungen reiferes Thema hat noch kein Lustspieldichter gewählt. — Nun aber die Entwickelung selbst, die eigentliche Aufgabe der Poesie: die Belebung des Gedankens! Raimund hatte den Vorteil, in der wunderlichen Hauptperson ein wenig sich selbst kopieren zu können; aber auch alle übrigen Personen: dieser in seiner Langweiligkeit ergötzliche Bediente gegenüber dem schnippischen Stubenmädchen durch einen natürlichen Antagonismus in immerwährendem Wechselspiel gegeneinander. Die Seelenreinheit, ja, Seelenadel im Charakter der Gattin, deren natürlicher Sinn (es ist nicht zu sagen, wie viel Kunst darin liegt) selbst den im Stücke geforderten und von allen übrigen Personen unbedingt geteilten Glauben an den geisterhaften Alpenkönig nur als ein Halbfremdes aufnimmt.

Die Tochter, anfangs nur leicht angedeutet, gegen das Ende zu aber immer bestimmter, eigentlich rührend ohne Sentimentalität. Jene Scene in dem „stillen Haus“, der an niederländischer Gemäldewahrheit ich kaum etwas an die Seite zu setzen wüßte (und welchen Kontrast bildet jene andere mit dem grausigen Unwetter und der Erscheinung der drei Weiber dazu!). Und das alles zu einer Einheit der Form gebracht, die anregt, festhält und das ganze Gemüt des Zusehers in den bunten Kreis hineinbannt. Überall Blutumlauf und Pulsschlag bis in die entferntesten Teile des eigentlich organischen Ganzen.“ — Über den „Alpenkönig“ hinaus schien auf diesem Gebiet kein Fortschritt möglich zu sein, und in der That scheiterte Raimund mit seinem nächsten Werke, der „unheilbringenden Krone“. Aber dann gab er im „Verschwender“ noch einmal etwas, was dem „Alpenkönig“ zwar an Psychologie und Feinheit nicht gleichstand, aber ihn an innerer Wärme und Lebenswahrheit sicher übertraf. Steckt im „Rappelkopf“ ein gut Stück Raimundscher Natur, so in dem philosophischen Tischlermeister Valentin die Ergänzung dazu, und es ist der Valentin, nicht der Rappelkopf, der Raimunds Bestes auf die Nachwelt gebracht hat. Die in den höheren Kreisen spielenden Scenen des „Verschwenders“ sind heute zum Teil stark verblaßt, obgleich wir uns immer noch an dem Chevalier Dumont und seiner Bewunderung der Natur in einem alten Weibe ergötzen und die unheimliche Gestalt des Bettlers allein imstande ist, das Ganze zu halten; unvergleichlich, ewig jung und frisch sind aber die Scenen im Tischlerhause — ich lese sie immer wieder mit Bewunderung und Rührung und würde fast die gesamte moderne naturalistische Kunst dafür hingeben. Und der Mann, der sie geschaffen, der damit wirklich die höchste Aufgabe der Volkskunst gelöst, sah sich bald darauf durch einen frechen Cyniker in den Hintergrund gedrängt und erschoß sich, weil er glaubte von einem tollen Hund gebissen zu sein — „Lumpacivagabundus“ siegte über den „Verschwender“. Nun, Johann Nestroys Weg ist dann doch in die Tiefe gegangen, Ferdinand Raimund steht noch immer im hellen Sonnenlichte,

und wenn wir für unser Volk das Edle, Gute, Reine wünschen, dann gedenken wir voll Sehnsucht seiner.

Friedrich Rückert.

Wenn ich ein alter Mann wäre, ein hübsches Haus mit Garten in schöner Gegend, viel Zeit und keine Sorgen hätte und die Existenz Shakespeares und Goethes, Mörikes und Hebbels ganz vergessen könnte, dann würde ich mich verpflichten, Friedrich Rückerts sämtliche Dichtungen in einem Dutzend von Jahren mit gründlichem Eingehen zu lesen — und ich würde dann wohl auch eine Büste dieses Dichters in meinem Garten aufstellen und hier und da eine Blume vor ihr niederlegen. Rückert ist der rechte deutsche Hausdichter, der Dichter für alle die, denen ihr Haus ihre Welt ist, und da dies beim Alter in der Regel der Fall zu sein pflegt, so ist er auch der rechte Altersdichter, von dem erbaulichen und beschaulichen Zuge seiner Poesie, der auch dem Alter gemäß ist, zunächst noch abgesehen. Freilich, der gestrenge Kritiker hat recht: „Jedes unbedeutende Schlaglicht, das auf irgend einen Gegenstand fällt, aufzufangen; nichts was einem Jahrmarktsbild ähnlich sieht, sich entwischen zu lassen; keinen Scherz, keinen Einfall zu verschmähen und aus solchen Stoffen mit Hilfe einer bei Vorwürfen der Art nicht schwer zu erringenden Metrik einen prunkenden Pfauenschweif zu bilden — wenn das dichten heißt, so hat in meinem Auge die Dichtkunst keine Würde mehr und kein Gewicht." Aber die Frage erhebt sich dann doch wieder: Ist nicht auch ein poetisches Tagebuch erlaubt, darf ich nicht auch das Kleinleben, in dem ich stecke, und in dem bis zu einem gewissen Grade jeder Mensch stecken muß, wenn er zum Genuß seiner Existenz gelangen soll, gewandt und zierlich in Reimen spiegeln (der Ausdruck vom „prunkenden Pfauenschweif" ist zu stark), bereite ich damit nicht Tausenden, die sich in ihre kleine Welt eingelebt haben und denen doch für ihre Tageserlebnisse, ihre

Freuden und Schmerzen, ihr Behagen und ihren Ärger der Ausdruck fehlt, reine Freuden? Aller Quietismus ist vom Übel, sagt ihr, er tötet zuletzt die Poesie und tötet auch das Leben. Gut, zuletzt thut er dies, aber von der warmen und treuen Hingabe an das Kleine bis zum thatlosen, dumpfen Hinbrüten inmitten des Kleinen ist ein weiter Weg: So lange ein Dichter im Herzen jung und frisch bleibt, ist die Kleinlebenpoesie nicht ohne weiteres zu verwerfen, und Rückert ist das bis ins hohe Alter geblieben. Allerdings, die Kunst hat es vor allem mit dem „Großen und Schweren" zu thun.

Von allen deutschen Dichtern schließt sich Friedrich Rückert am nächsten und unmittelbarsten an Goethe an, freilich an den alten. Hat Goethe behauptet, daß alle echte lyrische Poesie Gelegenheitspoesie sein müsse, so hat Rückert die äußerste Konsequenz dieses Satzes gezogen und aus jeder Gelegenheit Poesie zu gewinnen getrachtet, dabei in vollständigem Gegensatz zu seinem Genossen Platen, bei dem die Gelegenheit fast immer fehlt, der Gedanke Keim und Inhalt der Dichtung ist. Weiter hat Rückert auch die Weltlitteraturtendenz des alten Goethe übernommen und hat mehr wie irgend ein anderer deutscher Dichter für die Verwirklichung des Goethischen Traumes gethan, ist weiter geschweift wie alle anderen. Und zwar ist es ihm, wie mir scheinen will, zunächst um Stofferweiterung zu thun gewesen, wobei sich die Formenbereicherung ohne weiteres ergab — auch hier ist ein Gegensatz zu Platen, der, wenn auch gelehrt genug, doch kein richtiger Gelehrter ist wie Rückert. Die Verbindung des Dichters und des Gelehrten möchte für Rückerts dichterische Persönlichkeit wohl überhaupt charakteristisch sein — sie ist nicht apriori ausgeschlossen, wie die Verfechter des Dogmas von der absoluten Genialität des Poeten meinen, aber ein Gelehrter wird wesentlich immer nur Lyriker, höchstens noch Epiker sein; Uhland, Hoffmann von Fallersleben u. s. w. beweisen das ja auch. Es war früher beliebt, Uhland und Rückert, den Schwaben und den Franken, als zwei gleich hochragende Gipfel der nachgoethischen Poesie nebeneinander zu stellen, aber es fehlt

zu einer Vergleichung der beiden jedes ästethische tertium comparationis. Dagegen gehören Rückert und Platen fast in jeder Beziehung zusammen, bei im Ganzen gleicher Stellung ergänzt einer den andern. Man preist sie beide als unsere glänzendsten Formtalente, aber beiden fehlt das Musikalische; Rückert ist ein großer Reimer, Platen ein großer Metriker, aber sie singen beide nicht, sie sprechen. Als lyrisches Talent verdient Rückert den Vorzug, Platen, dem vortreffliche Balladen gelangen, war wohl episch mehr begabt.

Ein gewisser Kontrast der Persönlichkeit des jungen Rückerts zu der Entwickelung seiner Poesie fällt mir auf. Wenn man sich den „großen bleichen Jüngling, von Kopf zu Fuß schwarz altdeutsch gekleidet, lange schwarze Schulterlocken tragend, mit Augen nicht groß, aber tiefliegend, funkelnd und braun" während der Freiheitskriege und noch später inmitten seiner römischen Künstlergenossen vorstellt, so erwartet man auch in ihm als Poeten einen Stürmer und Dränger zu finden, aber Rückert ist das nie gewesen, der Eindruck der bereits vorhandenen mächtigen deutschen Poesie auf ihn hat das Gären und Brausen verhindert. So ist auch Rückerts patriotische Dichtung nicht, wie die Körners, der freilich einige Jahre jünger war, es doch zum Teil ist, Sturm und Drang, sondern mehr historische Betrachtung, der Dichter steht nicht in, sondern über den Ereignissen, er reflektiert über sie. Eine unmittelbare Wirkung haben schon seine „Geharnischten Sonette", 32 an der Zahl, die mit einem Dutzend Spott- und Ehrenlieder 1813 unter dem Pseudonym Freimund Reimar (Rückert hatte „Reimer" geschrieben) veröffentlicht wurden, wohl auch kaum geübt, aber nach dem Kriege, als Denkmal des Krieges sind sie sicherlich bald zur angemessenen Geltung gelangt. Es ist ein reifer, kräftiger Geist, der sich in ihnen ausspricht, der Fluß der Verse ist schwer, es fehlt nicht an Schlacken, nur der Gebildete kann diese anspielungreiche Gedankendichtung ganz genießen und wird wohl auch hier und da bedauern, daß die poetische Intention nicht reiner herausgekommen ist — das Beste aber, wie das bekannte Sonett

„Was schmiedst du, Schmied?“ hält auch heute noch der Prüfung stich, wenn man eben nicht vergißt, daß es sich hier um Reflexionspoesie handelt, Reflexionspoesie zur Kräftigung nationaler Gesinnung berechtigt ist. Unter den Spott- und Ehrenliedern Rückerts ist manches von forciertem Humor, manches andere Ernste aber wie „Die Gräber zu Ottensen“, „Magdeburg“, „Die Straßburger Tanne“, „Die drei Gesellen“, gehört zu dem eisernen Bestand unserer deutschen patriotischen Dichtung. Rückert hat dann auch das Barbarossa-Lied geschrieben, das, fast Volkslied geworden, die Sehnsucht des deutschen Volkes nach der alten Kaiserherrlichkeit immer wachgehalten hat. Dadurch hat er seinem Volke mehr genützt, als wenn er sich später in den Chor der liberalen Sänger eingereiht hätte.

Ganz außerordentlich umfangreich ist die erotische Lyrik Rückerts. Schon 1812 dichtete er auf eine jungverstorbene Amtmannstochter den Sonettenkranz „Agnes Totenfeier“ (41 Stück), dann besingt er in den 70 Sonetten „Amaryllis, ein Sommer auf dem Lande“ seine Jugendliebe zu dem schönen Wirtstöchterlein Anna Maria Liesbeth Geuß, sein berühmter „Liebesfrühling“, der aus der Liebe zu seiner späteren Frau Luise Wiethaus-Fischer erwachsen ist, bringt in fünf Sträußen fast dreihundert Gedichte. Es ist klar, daß bei einer solchen Massenproduktion „specifische“ Lyrik nicht entstehen kann, selbst das berühmteste aller dieser Stücke „Er ist gekommen in Sturm und Regen“ entbehrt der elementaren Macht und Unmittelbarkeit, aber, wie es in den Sonettenkränzen nicht an plastischen Situationen fehlt, so im „Liebesfrühling“ nicht an gelungenem Ausdruck schlichten und wahren Gefühls; Leser, die in der Kunst nicht bloß die Kunst suchen, haben sich mit dieser Rückertschen Poesie denn auch befreunden können und in ihr eine Quelle des Genusses gefunden. Die großen Cyklen oder besser Sammlungen „Aus der Jugendzeit und Verwandtes“ (hier auch die Jugendgedichte neben Erinnerungen) und „Haus und Jahr“, auch die 114 „Kindertotenlieder“ thun des Guten dann freilich fast allzuviel, hier verschmäht Rückert in der That keinen Einfall und verfällt

auch in der Behandlung sehr oft dem Trivialismus — man atmet ordentlich auf, wenn man nach Dutzenden von hübschen Kleinigkeiten wieder einmal auf ein bedeutendes und dann auch meist bekannteres Stück, wie das „O süße Mutter" oder das Wanderlied „Dem Wandersmann gehört die Welt" trifft. Unzweifelhaft, Rückerts Poesie hat auch da, wo sie unbedeutend ist, noch gewinnende Züge: Er hat ein Auge für Natur- und Volksleben, schalkhaften Humor, eigentümliche Gedanken, er weiß reizend in Versen zu plaudern und hübsch zu pointieren, aber klein und groß bildet bei ihm keinen Unterschied, das Kleine überwuchert das Große, wie gemeines Unkraut die Blumen, wenn der Garten nicht gepflegt wird. Nun kann man ja auch seine Freude am Unkraut, das ja auch wächst und Blüten bekommt, haben, aber dazu gehört eben eine gewisse quietistische Stimmung, und die ist nicht jedermanns Sache und nicht jeder Zeit angemessen. Möglich, wie gesagt, daß ich im Alter einmal Rückerts Werke vollständig lesen werde; bisher habe ich jeden Versuch, mir seine Lyrik durch angestrengte Lektüre ganz und gar zu eigen zu machen, wieder aufgeben müssen.

Der Dichter hat übrigens auch selber eingesehen, daß er nicht mit seinen ganzen Bänden auf die Nachwelt kommen werde, und deshalb schon bei seinen Lebzeiten Auswahlbände veranstaltet. Eine wirklich gelungene Auswahl aus Rückert vermisse ich auch heute noch, doch enthalten die beiden Lesen „Pantheon", die man in manchen Rückert-Ausgaben findet, die Mehrzahl seiner schönsten Gedichte. Da ist die etwas zu breite, aber sehr zarte „Sterbende Blume", da das Abendlied „Ich stand auf Berges Halde", da die wundervoll geschlossene „Blume der Ergebung" („Ich bin die Blume im Garten"), da „Der alte Barbarossa", da das hübsche, anschauliche Kinderlied „Es kamen grüne Vögelein", da das schon durch die Form ergreifende „Aus der Jugendzeit" und das resignierte „Herz, nun so alt und noch immer nicht klug", da weiter „Chidher, der ewig junge", die Parabel vom „Mann im Syrerland" und der Scherz von den Arabern und dem Teufel, da auch das mächtige Adventlied

„Dein König kommt in niedern Hüllen“ und der Dithyrambus „Das Kind der Traube“ — die angeführten Gedichte allein würden schon genügen, um Rückert den Namen und Ruhm eines echten Lyrikers zu verschaffen und zu erhalten. In der That, er hat sich hier und da zu konzentrieren vermocht, hat hier und da die bedeutende Gelegenheit gefunden, hat hier und da rein geschaffen, die Schlacken abgestoßen. Franz Grillparzer hat freilich gemeint: „Von den sämtlichen Gedichten Rückerts werden die sieben magern die sieben fetten fressen, und nichts wird übrig bleiben.“ Aber Gedichte fressen sich nicht gegenseitig, das Bedeutende bleibt, das Unbedeutende wird vergessen. Es ist bei Rückert um eine große Anzahl von Gedichten schade, die viel Schönes enthalten, aber doch nur halb geraten sind, aber selbst, wenn man diese fallen läßt, bleibt noch immer so viel Schönes übrig, daß sich damit ein Bändchen füllen ließe. Nähme man auch das schönste Didaktische auf, so würde der Band sogar wieder recht stark werden.

Wir sind heute im allgemeinen wenig geneigt, die didaktische Dichtung als poetisch vollwertig gelten zu lassen. Spruch und Sprichwort sind uns etwas Altmodisches, wir ziehen den geistreich pointierten Aphorismus vor. Aber die Geschichte der Weltlitteratur belehrt uns, daß die Gedanken immer wieder nach poetischer Form streben, oder, was dasselbe sagt, Gleichnis, Anschauung werden, mindestens Form und Farbe als Schmuck haben wollen, und so werden auch wohl wieder Zeiten kommen, wo für das Erbauliche und Beschauliche Raum ist. Dessen wahre Heimat ist freilich der Orient, und in den hat sich nach Goethes Vorgang die Jugend in den stillen Tagen der Reaktion um 1820 und noch später denn auch mit Vorliebe geflüchtet, Rückert als erster nach Goethe; denn, wenn auch Platens „Ghaselen“ etwas früher erschienen, so waren doch Rückerts „Östliche Rosen“ mit den meisterhaft übertragenen Ghaselen des Dschelaleddin Rumi eher fertig, ja, Platen hat die Ghaselenform erst durch Rückert, der den Meister Joseph von Hammer in Wien persönlich aufgesucht hatte, kennen gelernt. Wir wollen

das Ghasel nicht eine bloß spielerische Form nennen, es kann, und darauf kommt es an, Gedanken zu lieblichen Kränzen verknüpfen und auch erhabene Stimmungen durch die Wiederkehr derselben charakteristischen Reime vertiefen; allzuviel ist allerdings auch hier vom Übel, und es genügt durchaus, wenn uns ein deutscher Dichter einmal ein paar gute Ghasele giebt. Sein großes didaktisches Werk „Die Weisheit des Brahmanen" hat Rückert übrigens ja nicht in orientalischen Formen, sondern in Alexandrinern geschrieben, und diesem Verse in der That abgewonnen, was sich ihm abgewinnen läßt. Man bezeichnet die „Weisheit" ziemlich allgemein als das beste deutsche Lehrgedicht, ich ziehe ihm aber den „Freidank", der viel einheitlicher und knapper gegliedert ist, weit vor, obschon ich nicht verkenne, daß vieles bei Rückert aus einem poetischeren Geiste geboren ist, und ich die einheitliche (pantheistische) Weltanschauung bei ihm auch nicht vermisse. Auch in den zwanzig Büchern der „Weisheit des Brahmanen" wird man heutzutage nicht leben, nur naschen. Auf die „Weisheit" ist noch die Sammlung „Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenlande" gefolgt, zahlreiches Didaktische steckt natürlich auch in „Haus und Jahr" u. s. w., so daß man wie bei der Lyrik auch hier einem unübersehbaren Reichtum gegenübersteht, vor dem die Kritik, will sie mehr als Allgemeines sagen, einfach kapitulieren muß.

In gewisser Hinsicht sind Rückerts Werke, die eigenen und die Übersetzungen, ein großes Kompendium der Weltlitteratur, es finden sich da Stoffe aller Art und Formen aller Art. Schon in seinen jungen Tagen hat der Dichter das kleine Epos „Kind Horn" (eine altengliche Geschichte) geschrieben, das ich für das beste Neuere halte, was in der Nibelungenstrophe gedichtet ist. Der Geist des kleinen Werks ist ungefähr der der „Gudrun". Dann hat er auch viele Minnesänger übersetzt. In Terzinen haben wir von ihm eine selbständige Dichtung „Edelstein und Perle", die Grillparzer für sein Bestes erklärt, und eine Umdichtung von „Flor und Blancflor". Die Sonette Rückerts sind wie der Sand am Meere, Oktaven hat er natür-

lich auch gedichtet, die Form der Siziliane meisterhaft behandelt und treffliche Ritornelle hervorgebracht. In Distichen ist das schöne Idyll „Rodach“ geschrieben, das Leben eines Pfarrers der Kleinstadt darstellend, aber auch eigene Lebensstimmungen verkörpernd. Als seine gewaltigste Leistung in der Übersetzungskunst gelten mit Recht „Die Makamen des Hariri oder die Verwandlungen des Abu Seid von Serug“, jene arabischen Schelmgeschichten, die man unseren Eulenspiegelschwänken wohl inhaltlich vergleichen kann, die aber eine unendlich viel höhere poetische Form angenommen haben. Fast hundert Verse ohne ein einziges R zu dichten ist für Rückert eine Kleinigkeit, und wenn irgendwo, so sieht man hier den Reichtum und die Beweglichkeit der deutschen Sprache. Aber doch läuft das Ganze statt auf Kunst zuletzt doch auf Kunststücke hinaus; es hätte genügt, wenn uns Rückert statt der ganzen 43 Makamen ein halbes Dutzend gegeben hätte. Aus dem arabischen hat er außerdem noch die „Hamâsa“ (Volkslieder) und den Amrilkais übersetzt. Wertvoller, weil unserem germanischen Empfinden näherstehend sind die Bearbeitungen der berühmten Episode von „Nal und Damajanti“ aus dem indischen Epos „Mahabharata“ — später folgten noch kleinere Episoden — und der von „Rostem und Suhrab“ aus Firdusis „Schahnameh“. Sie sollen beide sehr selbständig sein — ich kann es natürlich nicht beurteilen —, vortrefflich lesbar sind sie, wenn auch seither bessere Übersetzungen gefolgt sein mögen. Auch das alte chinesische Liederbuch „Schiking“ hat Rückert nach dem Lateinischen übertragen. — Seine Dramen „Saul und David“, „Herodes der Große“ und „Kaiser Heinrich IV.“ sind kaum der Erwähnung wert.

Jedenfalls ist Rückerts Leben und Dichten, wie man sieht, ein außerordentlich reiches. Es war so nur möglich, indem er sich möglichst isolierte, und auf seinem stillen Landsitze Neuses bei Koburg ist er denn auch wahrhaft heimisch gewesen, während ihm Berlin nicht behagte. Er hat das richtige Leben eines Dichtergelehrten gelebt, fern den Menschen, nahe der Natur,

in den Büchern, von der Liebe seiner Frau und seiner Kinder umgeben. Alle, die ihn in Neuses aufgesucht haben, erzählen von dem bei aller Schlichtheit imponierenden Eindruck seiner Erscheinung und seines Wesens — ein Patriarch und Weiser trat er dem jüngeren Geschlecht entgegen, für das er sich, geistesfrisch bis zuletzt, ein warmes Verständnis bewahrt hatte: Er hat Hebbel anerkannt und Paul Heyse und Gustav Freytag sogar in Versen beglückwünscht. Kein großer Dichter im höchsten Sinne, ohne alles Dämonische, aber doch schlicht-deutsch-kraftvoll und, im Gegensatz zu Platen, mit der echten Liebe zu den Dingen ausgestattet, hat er einen Teil der Goethischen Erbschaft übernommen und mit diesem Erbe vortrefflich gewuchert. Das größte Verdienst um sein Gedächtnis würde sich der erwerben, der mit unbarmherziger Strenge, aber feinstem Verständnis aus seinen „Gesammelten Werken", eigenen Dichtungen und Übersetzungen, den bleibenden Band, der aber wieder ein Ganzes bilden müßte, zusammenstellte — die Aufgabe ist schwer.

August Graf von Platen.

„Platen brüstet sich mit dem Zügel, aber er hat nicht das Pferd," hat Hebbel mit schlagendem Epigramm gesagt. Fast noch unbarmherziger hat sich schon Goethe bei aller Anerkennung einzelner glänzender Eigenschaften („Einbildungskraft, Erfindung, Geist, Produktivität, vollkommene technische Ausbildung, Studium und Ernst") über die dichterische Gesamtpersönlichkeit Platens ausgesprochen: „Ihm fehlt die Liebe. Er liebt so wenig seine Leser und seine Mitpoeten als sich selber, und so kommt man in den Fall, auch auf ihn den Spruch des Apostels anzuwenden: „Und wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle." Noch in diesen Tagen habe ich Gedichte von Platen gelesen und sein reiches Talent nicht verkennen können. Allein, wie gesagt, die Liebe fehlt ihm, und so

wird er auch nie so wirken, als er hätte müssen.“ Das war wohl zunächst im Hinblick auf die polemischen Dramen gesagt, zielt aber tiefer, auf den Mittelpunkt der Persönlichkeit. Dagegen haben Geibel, Dingelstedt, Herwegh, Strachwitz und Lingg ihrer Verehrung Platens warmen Ausdruck gegeben, und bei den Philologen hat er nach Jakob Grimms Vorgang geradezu als das größte deutsche Formtalent gegolten — noch Scherer rühmt, daß er die schwierigsten antiken Formen glorreich bezwungen, und daß jedes Gedicht, das aus seiner Hand hervorging, in seiner letzten Gestalt den Stempel der Vollendung trage. In neuester Zeit ist nun aber gerade das, u. a. von Ferdinand Avenarius, energisch bestritten worden, man hat Platens Poesie papieren genannt und behauptet, daß der Dichter seine (äußere) Formvollendung unter Mißhandlung des Genius der deutschen Sprache erreicht habe; von wirklicher Sprachmeisterschaft könne gar nicht die Rede sein, geschweige denn von wirklich künstlerischem Formgefühl. So erscheint Platens Gesamtstellung heute jedenfalls problematisch, es ist fast die Frage, ob wir ihn in Zukunft unter der Zahl der größeren deutschen Dichter weiterführen sollen oder nicht.

Ich stehe nicht an, diese Frage für die Litteraturgeschichte mit Ja zu beantworten, nicht, weil ich Platen für ein großes lyrisches Talent oder auch nur für den mustergültigen Meister der äußeren Form hielte, sondern im Hinblick eben auf seine dichterische Gesamtpersönlichkeit. Platen ist ein vollkommen reiner dichterischer Typus, seinesgleichen ist immer dagewesen und wird immer wiederkehren, in der deutschen Litteratur aber ist er der erste seiner Art; denn Ramler, obgleich seine Stellung an die Platens erinnert, war doch noch bloßer Schulmeister und Korrektor, keine dichterische Persönlichkeit. Man könnte den Typus, den Platen vertritt, als den des Kulturpoeten bezeichnen, aber der Ausdruck ist noch zu allgemein. Kulturpoet in dem Sinne, daß die gesamte Kultur einer Zeit in die Dichtung hinübergenommen wird, ist ja auch Goethe, Dichter wie Platen jedoch erstreben nicht sowohl dieses, sondern bewußt die Steigerung

der vorhandenen poetischen Kultur durch Vermehrung der technischen Kunstmittel oder ihre zweckmäßigere, vollkommenere Anwendung, Hebung des Stils. Sie sind niemals elementare Naturen und weisen auch den Zusammenhang mit dem Leben nicht auf, das l'art pour l'art ist ihre Devise, Kunst ist ihnen Können, nicht Müssen, ihre Kunst giebt nicht die Dinge, sondern den Schein der Dinge, den schönen Schein, nicht Anschauung oder Empfindung unmittelbar, sondern durch ein Gedankenmedium hindurch, und da sie so ihren „Stoff" vollständig „beherrschen", so können sie auch die Form wählen und durch unermüdliche Arbeit zu äußerer Vollendung erheben. Der Menschheit Neues zu sagen oder besser unbekanntes Leben zu gestalten haben sie nicht, aber allerdings können sie im Besitz eines großen Schatzes erworbener Güter sein, und sie werden meistens, vornehme Naturen, wie sie in der Regel sind, von ihm einen vorzüglichen Gebrauch machen — die Kunst als die Quintessenz alles vorhandenen Schönen ist ihre Göttin, und sie dienen ihr mit wahrer Leidenschaft. Hervortretend, wenn der poetische Gehalt einer Zeit und eines Volkstums durch große Talente erschöpft scheint, können sie im Kampf gegen das dann empordringende Niedrige und Gemeine die erreichte poetische Kulturhöhe noch eine Zeitlang festhalten, können auch wohl einmal, wenn die Genies und Talente ausgeblieben sind, ihre Stelle vertreten. Der Boden, auf dem sie am besten gedeihen, ist der der Höfe, und das augusteische, mediceische, das Zeitalter Ludwigs XIV. haben ihre hervorragendsten Vertreter gesehen. Platen fand im Deutschland des Restaurationszeitalters, obwohl er von Ludwig I. von Bayern unterstützt wurde und auch zu dem Kronprinzen von Preußen in Beziehung stand, nicht den Hof, an dem er hätte gedeihen können, und so wandte er sich bezeichnender Weise nach Italien, dem Lande der Kunst, um hier ein stolz-unruhiges Wanderdasein zu führen. Als er auftrat, hatten Klassik und Romantik ihren Gehalt in der That einigermaßen erschöpft, der Realismus war erst im Keime vorhanden, und so bildete Platens Dichtung unzweifelhaft eine historische Notwendigkeit. Später,

als der Realismus gesiegt hatte, wurde sie für alle diejenigen vorbildlich, die sich diesem, unter dem mächtigen Banne der Klassik, entgegenstemmten, vor allem also für Geibel und die Münchner.

Als Mensch ist Platen, darf man zumal auch im Hinblick auf Rückert sagen, eigentlich tief unglücklich gewesen: Naturen und Talente wie er bedürfen des äußeren Glanzes, des Ruhms, der unbedingten Geltung. Er nun, sein Leben lang arm, heimatlos, mit einer glühenden Sehnsucht nach Freundschaft ausgestattet, aber doch meist allein, von seinen zahlreichen Feinden nicht bloß aufs heftigste bekämpft, sondern auch aufs widerlichste beschmutzt, hatte weiter nichts wie seine Kunst, und da begreift es sich recht gut, daß er zu übertriebener Schätzung ihres Wertes gelangte — wie hätte er sonst existieren können? Seine neuerdings herausgegebenen Tagebücher beweisen, eine wie ernste, ehrliche, peinlich gewissenhafte, vornehme Natur er von Haus aus war, und mag man tausendmal an seinem Stolze und seiner Verachtung seiner Gegner Anstoß nehmen, man wird vergeblich versuchen, ihn als einen eitlen Patron hinzustellen, an seiner sichern Männlichkeit kann gar kein Zweifel sein. Es ist durchaus falsch, wenn Julian Schmidt, der ihn übrigens als Typus des poetischen Dilettantismus charakterisiert, von ihm schreibt: „Das geheime Gefühl seiner Unsicherheit und Inhaltlosigkeit suchte er durch Prahlereien zu übertäuben, in denen ihm keiner gleichkommt.“ Prahlerei schließt doch wohl die Lüge in sich, und von der war Platen vollständig frei, er sagte immer nur ehrlich, was er von sich dachte, aber er sagte es freilich äußerst ungeschickt seinen Gegnern ins Gesicht — von Heine, der wirklich prahlte, hätte er lernen können, wie man's machen muß. Aber das ist richtig, die fast krankhafte Sehnsucht nach Ruhm wohnte in Platens Seele, sie ist von Dichtern dieser Art unzertrennlich, und insofern hat auch Goethes Wort von der fehlenden Liebe, obwohl es doch zu hart ist, einen Kern. Wiederum aber machen Naturen wie Platen ihre Fehler wieder gut durch ihr unermüdliches Streben, ihren Kunsternst, ja, man darf's Idealismus nennen. Auch nicht einen Fingerbreit geben

Dichter wie diese den Ansprüchen des großen Publikums nach, und wenn sie auch imstande sind, einen Fürsten anzusingen, so werden sie doch niemals ihre Gesinnung aufopfern. Der Reichsgraf August von Platen ist ein so guter Liberaler, wie nur irgend ein Dichter der Zeit, und er würde es geblieben sein, auch wenn er durch seine mannhaften Worte seine bayrische Pension in Frage gestellt hätte. Seine „Polenlieder“ sind bei weitem die kühnsten politischen Dichtungen der Zeit.

Platens Lyrik ist unschwer zu charakterisieren. Hebbel hat bei Gelegenheit ihrer einmal folgende allgemeine Gedanken niedergeschrieben: „Das Gefühl kann sich nicht zum Gegenstand seiner selbst machen, kann sich nicht, in den Spiegel schauend, belächeln, aber der Gedanke; dagegen kann das Gefühl erheuchelt werden, der Gedanke nicht. Der Gedanke ist plastischer als das Gefühl, schon deshalb mußte er in der alten Litteratur vorherrschend sein. Das Gemüt umfaßt die verborgenen Kräfte des Menschen und von den bewußten die dunkleren Richtungen; nur durch das Gemüt hängt er mit der höheren Welt, ohne die die gegenwärtige leer und bedeutungslos sein würde, zusammen. Das Gemüt offenbart sich in den einzelnen Gefühlszuständen, und diese, insofern sie durch bestimmte äußere Begegnisse und durch Eindrücke der Natur erzeugt werden, setzen die verschlossensten Geheimnisse der Menschenbrust mit dem Leben und der Welt in fruchtbare, innige Verbindung. Zwischen dem Gedanken und dem Gefühl besteht nur ein gemachtes Verhältnis.“ Unter „gemachtes Verhältnis“ versteht hier Hebbel wohl nicht gerade ein unnatürliches, sondern ein durch Willensakt herbeigeführtes. Platens Lyrik ist nun, die spätere wenigstens, durchaus Gedankenlyrik, sie kommt nicht aus dem Gemüt, offenbart nicht Gefühlszustände, wird auch nicht durch äußere Begegnisse und Natureindrücke erzeugt und setzt die Geheimnisse der Menschenbrust nicht mit Welt und Leben in Verbindung, sondern sie reiht Gedanken aneinander und thut eine bestimmte Gefühlsstimmung hinzu. In der Jugendlyrik ist auch bei Platen allerdings wohl das Gefühl das erste, ein schlichtes, klares Gefühl, das neben

den dunkleren Regungen der Menschenbrust ja auch sein Recht hat; so gelingen ihm, leise von Goethe beeinflußt, seine berühmtesten lyrischen Stücke: „So hast du reiflich dir's erwogen“, „Laß tief in dir mich lesen“, „Die Liebe hat gelogen“, „Ein Hochzeitbitter, zog der Lenz“, der „Gesang der Toten“, „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht“, „Ich möchte gern mich frei bewahren“, „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen“. Aber auch sie enthalten schon ein gut Teil Reflexion, sind keineswegs unmittelbar. In bestimmter Beziehung Gedankendichtung sind schon die berühmten Balladen wie der „Pilgrim von St. Just“ und „Das Grab im Busento“: in ersterem wirkt vor allem die gedankliche Antithese der alten Kaiserherrlichkeit und des bevorstehenden Mönchstums, die im Ausdruck außerordentlich knapp und daher mächtig herausgebracht ist, in letzterem ähnlich die der Jugend und des Todes:

„Allzu früh und fern der Heimat mußten sie ihn hier begraben,
Während noch die Jugendlocken seine Schultern blond umgaben.“

Immer mehr gewann dann bei Platen, da sein lyrisches Talent nicht ausgiebig war, der Gedanke die Herrschaft; er trieb ihn zu den Formen des Ghasels, des Sonetts, der Ode, in denen (in der alten Litteratur, sagt Hebbel) er vorherrscht. Ihn nun möglichst rein und plastisch hervortreten zu lassen, ihn möglichst koncentriert und schlagend zu geben war so ein notwendiges Bestreben des Dichters, und daher rührt seine ewige Bemühung um die sprachliche und metrische Form im Einzelnen. Aber je eifriger sich einer um Form bemüht, um so künstlicher, unnatürlicher pflegt sie zu werden: Das sieht man bei dem Odendichter Klopstock, das auch bei dem Übersetzer Johann Heinrich Voß, und Platen ist dem Übel ebensowenig entgangen. Von seinen Oden und Hymnen ist heute noch kaum etwas genießbar. Dagegen sind von den Ghaselen einige und von den Sonetten viele wahrhaft schöne Gedankendichtungen, vor allen die, in denen sich die männliche Schwermut des Dichters ausprägt, die mit allem Vergehenden auf der Welt (also beispielsweise auch mit dem verfallenden Venedig) sympathisiert. Eine Persönlichkeit

kann natürlich auch die Gedankendichtung verraten; Ghasele wie „Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde nichts“, „Der Trommel folgt' ich manchen Tag“, eine Anzahl der venetianischen und manche andere Sonette („Hier wo von Schnee der Alpen Gipfel glänzen“, „Es sehnt sich ewig dieser Geist ins Weite“) werden unbedingt das Bild dieses Dichters der Nachwelt noch lange erhalten. Als „objektive“ Poesie wird man seine Eklogen und Idyllen, mögen sie auch hinter Goethes und Mörikes verwandten Dichtungen weit zurückstehen, nicht unterschätzen dürfen, und der Epigramatiker Platen gehört sicher zu unsern besten — die Kunst, in einem Distichon ein schlagendes Naturbild zu geben, dürfte kaum ein anderer mit ihm teilen. Platen ist, wie bereits ausgeführt, als Lyriker der Gegensatz und die Ergänzung seines Mitnachklassikers Rückert: Während diesem jede Gelegenheit zum Gedicht wird und er immer auf Stofferoberung aus ist, verschmäht Platen geradezu die Gelegenheit und sucht den vorhandenen Stoff zu koncentrieren, durch Würde und Reinheit des Stils zu heben. Das war sicherlich seiner Zeit ein Verdienst, und wenn Julian Schmidt von dem höchst bedenklichen Überfluß redet, an dem unsere Sprache leidet, und dann doch dies Verdienst leugnet, so begeht er einen heillosen Widerspruch.

Großes Aufsehen haben ihrer Zeit die beiden aristophanischen Litteraturkomödien Platens „Die verhängnißvolle Gabel“ (gegen die Schicksalstragödie) und „Der romantische Ödipus“ (gegen das nachromantische Drama, hauptsächlich Immermann) erregt, und der Dichter hat sich auf sie viel zu gute gethan. Aristophanischer Geist ist nun zwar nicht in ihnen, aber sie sind doch nicht ohne satirische Kraft, und man kann sie heute noch recht wohl lesen. Freilich, etwas Unnatürliches klebt der ganzen Gattung an, arkadische Bauern, die über die jämmerlichen deutschen Litteraturverhältnisse unterrichtet sind, wollen einem doch nicht recht eingehen, und die pompöse Form statt der Prosa bei Tieck und Grabbe steigert die Unnatur vielleicht noch. Goethe wollte aus dem „romantischen Ödipus“ schließen, daß Platen bei

mehr positiver Richtung der richtige Mann sei, um die beste deutsche Tragödie zu schaffen, aber da täuschte er sich doch wohl: weder die romantischen Jugendversuche des Dichters noch die satirischen Komödien noch selbst das spätere „geschichtliche Drama“ „Die Liga von Cambrai“ beweisen ein eigentlich dramatisches Talent. Auch hat Platen bezeichnender Weise zu Shakespeare kein Verhältnis gehabt, dagegen Corneille gepriesen, ganz wie später Geibel, der auch meinte, unser deutsches Drama sei durch Lessing auf einen falschen Weg geführt worden. Sie sind überhaupt gewöhnlich ziemlich kritiklos, diese Form- und Gedankenpoeten — alles Werdende, Ringende, mit den Elementen Kämpfende, Elementare verkennen sie. Platen war auch noch leichtsinnig, denn er hatte von Immermann fast nichts gelesen, als er gegen ihn losbrach, aber selbst aus dem „Trauerspiel in Tirol“, das er kannte, hätte er die tiefere Natur Immermanns ahnen müssen. Die Schicksalsdramatiker, den Dresdner Liederkreis, Raupach, selbst Heine mochte er ruhig angreifen — dieser letztere erwies durch seine bodenlos gemeine Rache in den „Bädern von Lucca“, daß ihn Platen instinktiv richtig erkannt hatte.

Auf epischem Gebiet hätte Platen, wenn er nicht so früh gestorben wäre, vielleicht noch einiges geleistet. Sein Gedicht „Die Abassiden“ ist gewiß kein großartiges Werk, der Vergleich mit Ariosto muß durchaus aus dem Spiel bleiben, aber die Verwebung der Märchen aus „Tausend und eine Nacht“ ist geschickt und die Erzählung frisch. Es sagt doch etwas, wenn man ein Versepos nach bald siebzig Jahren noch bequem in einem Zuge lesen kann.

„Germaniae Horatio“ steht auf Platens Grab bei Syrakus. Der Sohn des römischen Freigelassenen war sicher ein besserer Lyriker als der deutsche Graf — mögen sie auch beide derselben Dichterfamilie angehören —, aber dieser war der bessere Mann, mit den Schwächen, aber auch mit den Vorzügen des Aristokraten. Dingelstedt hat recht:

„Was wäre der, wenn er gesungen hätte,
Zu Florenz an dem Hof der Mediceer!“

Karl Immermann.

Unter den Dichtern der Übergangszeit der dreißiger Jahre ist Karl Immermann bei weitem die bedeutendste Erscheinung, jedenfalls die ausgeprägteste, geistig am meisten hervorragende Persönlichkeit. Über sein Talent hat man lange sehr absprechend geurteilt, obgleich Goethe es schon nach seinen ersten Veröffentlichungen erkannt und Tieck es immer hoch geschätzt hat: Julian Schmidt redet von einem „vollständigen Mangel an jener angeborenen Poesie, die beim Schaffen Freude bringt", und noch Treitschke sieht in seinen eigentlichen Dichtungen (die späteren Romane ausgeschlossen) nicht viel mehr als anempfindenden Dilettantismus. Aber das rührt daher, daß man sich Art und Entwickelung Immermanns nicht hinreichend klar gemacht hat. Zunächst einmal, er ist ausgeprägter Niedersachse, jedoch keine von den diesem Stamme im Westen und Norden eigentümlichen weichen oder dämonischen, sondern eine der harten Naturen von der östlichen Grenze, wie sie der Kampf mit dem Slawentum und die ostelbische Kolonisation entwickelt, zum Preußentum entwickelt hat. Kann Heinrich von Kleist als der Repräsentant des preußischen Adels in unserer Dichtung gelten (dessen Natur und Stellung auch Raum für tragische Konflikte bietet), so ist Karl Immermann der Repräsentant des preußischen Beamten- und Bürgertums, das, aus dem Bauernstande erwachsen, den nüchternen, schroffen, starren Bauerngeist festgehalten hat. Darunter kann immer auch Poesie stecken, aber sie steckt dann allerdings tief, und je stärker und kräftiger sie von Haus aus ist, um so mehr hat sie mit dem klaren Verstand, der gleichfalls eine Mitgabe dieser niedersächsischen Naturen ist, und weiter mit dem stumpfen Widerstand der antipoetischen Welt und Zeit zu ringen, was dann als sogenannte Sprödigkeit des Talents erscheint. Von dem anempfindenden Dilettantismus, der in der Regel mit Leichtigkeit alles nachmacht, alles aus dem Ärmel schüttelt, ist dieses Ringen sehr weit entfernt, und die Sprödigkeit ist nichts weniger als Mangel an angeborener Poesie, wenn man

unter „Poesie“ nicht eben die bequeme Gabe, alles äußerlich poetisch zu verschönern, versteht, sondern im Gegenteil den echt dichterischen Drang, die Welt vollständig in den Bereich der Poesie hineinzuziehen, sie mit allem scheinbar Un- und Antipoetischen für die Poesie zu erobern oder doch die Poesie (das Letzte und Tiefste) aus diesem zu entwickeln. Es versteht sich von selbst, daß bei diesem Drange ein vielfaches Irren und Mißlingen unausbleiblich ist, daß viele Werke eines so begabten Dichters — wenn er nicht eben ein Genie ist — wie reine Experimente, bisweilen gar wie verstandesmäßige aussehen werden, daß auch in den mehr gelungenen oft der Geist für die wirkliche Gestaltungskraft eintreten wird, und so kann es wohl vorkommen, daß ein solches Talent viel weniger wertvollen, wenn diese nur gewisse virtuose Fähigkeiten oder eine dämonische Natur haben, nachgesetzt wird. Es hat denn auch immer vielmehr Grabbe- und Heineschwärmer gegeben als Immermannschwärmer, obgleich der Magdeburger Dichter nicht bloß als Persönlichkeit, sondern am Ende doch auch an Gestaltungskraft seine beiden Zeitgenossen weit übertraf. Ich weiß überhaupt nicht, ob man von Immermann sagen soll: „Er selbst war mehr als alle seine Schriften“, also die Persönlichkeit höher setzen soll als das Talent; übersieht man Immermanns Gesamtentwickelung, so wird man sich doch nicht verhehlen können, daß er seinen Weg sehr sicher gegangen ist und alles herausgebracht hat, was in ihm war, mag es auch zu einem großen einheitlichen Kunstwerke, das ewige Dauer verspricht, nicht oder doch nur bedingungsweise gekommen sein. Doch wollen wir Treitschkes Wort, daß Immermann einer der wenigen Künstler sei, „von denen sich menschlicherweise mit Sicherheit sagen läßt, daß sie zu früh starben,“ nicht ganz verwerfen.

Es gehört auch zu der Charakteristik solcher Naturen, wie Immermann eine war, daß sie als Menschen früher fertig sind denn als Talente. Der Kämpfer aus den Freiheitskriegen und hallische Student, der sich eines gemißhandelten Kommilitonen gegen die Burschenschaft annahm, eine Broschüre über die An-

gelegenheit schrieb und sich sogar direkt an den König wandte, war unzweifelhaft bereits ein fertiger Charakter, der junge Dichter Immermann, der seine Werke mit dem Beginn der zwanziger Jahre herauszugeben anfing, verfiel vollständig dem Einflusse der Romantik. Es ist jedoch sehr falsch, wenn man das aus dem „Bedürfnis der Subordination“, das in Immermanns preußischem Charakter gelegen haben soll — andere reden wieder von dem Imperatorischen in ihm — erklärt, ganz gewiß trat ihm die Romantik als die Poesie selber entgegen, um so mehr, als für ihn Shakespeare und Calderon unmittelbar hinter ihr standen, er hat einmal fest daran geglaubt, daß die Romantik, wie er sich ausdrückt, „Ausdruck eines Objektiv-Gültigen“ werden könne, und in diesem Sinne seine romantischen Dramen geschrieben, in denen nun freilich nur einzelne Scenen zu wirklichem Leben gediehen sind. Aber daß er nicht völlig auf falschem Wege war, beweist dann doch seine „Mythe“ „Merlin“, die man gern als seinen „Faust“ bezeichnet, und die der Gipfel seiner romantischen Dichtung ist. Oder ist es wirklich bloß eine falsche „romantische“ Neigung „Welt, Leben und Menschendasein in einem symbolischen Mysterium vorzuführen“, kann damit nicht bis zu einem gewissen Grade wenigstens jener dichterische Drang, alles für die Poesie zu erobern, befriedigt werden, und korrespondiert dieser Drang nicht wieder einem allgemein-menschlichen Bedürfnis? Der „Merlin“ ist in weit höherem Maße als Goethes „Faust“ Mysterium; während es sich in diesem nur um die Erlösung eines Menschen und zwar wesentlich durch eigene Kraft handelt, handelt es sich in jenem um die Erlösung der Menschheit. Aber freilich es kommt nicht dazu, „Merlin“ bleibt die Tragödie des unaufgelösten Widerspruchs, der Held, ein Sohn des als Demiurgos gefaßten Satans und einer reinen Jungfrau, der sich selbst als der Paraklet erscheint und durch Erhebung der Artustafelrunde zu Gralsrittern irdische und himmlische Herrlichkeit verbinden will, geht zu Grunde, obschon er von Gott nicht abfällt. Man hat die Dichtung dunkel und formlos genannt, und es ist in der That nicht leicht, sie bis ins Einzelne zu erklären:

„Das Weltgeheimnis ist nirgendwo; es ist nicht hier und nicht dorten,
Es schaukelt sich wie ein unschuldiges Kind in des Sängers blühenden Worten“

sagt der Dichter selber. Aber die gewaltigen Intentionen der einzelnen Scenen begreifen wir doch, und manche fesselt uns auch durch die vollpoetische Ausführung. Immermann war kein Lyriker, sagt man immer, doch hat er hier im „Merlin“ als Stimmungspoet Dinge erreicht, die ihm seine Zeitgenossen Heine und Mosen, so sicher sie größere Lyriker sind, schwerlich nachgemacht hätten, und vor denen auch der moderne Symbolismus den größten Respekt zu hegen alle Ursache hat. Der Untergang der Helden der Tafelrunde in der Einöde, während Merlin unter der Hecke gefangen sitzt, hat etwas unendlich Ergreifendes, es ist wie der Untergang der alten Romantik selber.

Schon ehe der „Merlin“ erschien, hatte Immermann im „Trauerspiel in Tirol“ (in späterer Bearbeitung „Andreas Hofer“) und im „Kaiser Friedrich II.“ den Übergang von der romantischen zur realistisch-historischen Tragödie vollzogen, wenn auch einzelne romantische Elemente in diesen Dramen noch zu erkennen sind. Immermann ist als Dramatiker ein guter Charakteristiker, und er weiß die historischen Gegensätze mit großer Anschaulichkeit zu verkörpern, die Schwächen seiner Dramatik liegen im Bau und in der Einzelmotivierung, und daraus geht denn nun allerdings hervor, daß er ein eigentlicher Dramatiker nicht ist, sondern eines jener in unserer Litteratur ziemlich häufigen Talente, die die kräftige epische Anlage auf das Gebiet des Dramas führt. Der „Andreas Hofer“ fesselt als Dichtung unbedingt, als Milieudrama muß man ihn gelten lassen, obwohl man die Gestalt des Helden noch etwas schlichter und weniger wortreich wünschte, aber eine specifisch-dramatische Entwickelung ist kaum vorhanden. Im „Friedrich II.“ stört ein stark abenteuerliches Element. Das ist in dem überhaupt bedeutendsten Drama Immermanns, der Trilogie „Alexis“ („Die Bojaren“, „Das Gericht von St. Petersburg“, „Eudoxia“) im Ganzen überwunden, wir haben hier den geschichtlichen Zusammenstoß des Alt- und des Neurussentums in lebendigen Zügen dargestellt, nicht Alexius, Peter der Große

selber ist der Held. Aber zur wirklichen Tragödie kommt es doch auch hier nicht, nicht der zwingende Geist der dramatischen Notwendigkeit beherrscht den weiten Bau, sondern es findet sich eine gewisse dramatische Konventionalität, die denn auch den wilden Peter verzweifelnd sterben läßt; auch der Stil des Dramas erscheint dem Stoffe nicht völlig angemessen. So viel ist aber festzuhalten, daß mit diesen Werken Immermanns wieder ein Aufschwung des deutschen historischen Dramas beginnt, der dann zu Hebbel emporführt.

Den Übergang Immermanns zur modernen Dichtung bildet das Heldengedicht in drei Gesängen „Tulifäntchen“ — Heine hat die fortlaufenden trochäischen Verse, die hier wohl zuerst für die komische epische Dichtung benutzt werden, gefeilt, und seinem Geiste steht denn auch das kleine Epos sehr nahe, das sich sowohl über die herabgekommene Aristokratie und die Romantik wie über den aufkommenden Industrialismus lustig macht. Es will im Ganzen nicht viel besagen, Immermanns Geist war im Grunde zu schwer für diese Art leichter Poesie, doch steckt immerhin ziemlich viel Erfindung in der Dichtung, und manchmal amüsiert die Grandezza des Tones. Man darf wohl Heines „Atta Troll“ als Nachahmung des „Tulifäntchens“ bezeichnen, aber Heine hatte mehr Talent für dergleichen. — Vom Epos ging dann Immermann zum Roman über, und in seinen „Epigonen“ taucht die Grundanschauung des „Tulifäntchens“ wieder auf, nun freilich vertieft und erweitert, ein breitangelegtes Weltbild durchziehend. Die „Epigonen“ sind der letzte deutsche „Meister“- und zugleich der erste deutsche Zeitroman; mag immerhin der Held Hermann an Goethes Wilhelm und noch mehr Fiammetta an Mignon erinnern, auch in den Situationen mancher Anklang an Goethe zu finden sein, neu ist doch die bestimmt hervortretende Absicht, den Werdegang der Zeit darzustellen, die Goethe in dem biographischen Entwickelungs- oder pädagogischen Roman „Wilhelm Meister“ noch ganz fern liegt. Und die Historiker haben das Urteil abgegeben, daß das Werk als Geschichtsbild noch bedeutender sei denn als Dichtung. „Wie

tief und geistvoll“, sagt Treitschke, „Licht und Schatten gerecht verteilend, schildert er den Umsturz der alten Gesellschaft; hier den alten Adel, der mitten im selbstverschuldeten Untergange noch den ästhetischen Reiz der Vornehmheit behauptet, dort das aufstrebende Bürgertum mit seinem tüchtigen Fleiße, seiner Prosa, seiner pharisäischen Herzenshärtigkeit — alles treu nach dem Leben, denn dort im Westen ragten überall schon die neuen Fabrikschlote aus den Dächern der Schlösser und der Klöster empor. Ebenso scharf, allerdings nicht ohne Bosheit, werden die Narrenstreiche der jugendlichen Demagogen und die litterarische Überbildung der Berliner Gesellschaft gezeichnet. Aus alledem ergab sich ein wenig erfreulicher Gesamteindruck: Diesem Geschlechte von Epigonen war nach einer gewaltigen sozialen und litterarischen Revolution, nach der Zerstörung aller überlieferten Begriffe und Gesellschaftsformen zunächst nichts übrig geblieben als die schrankenlose Freiheit des Einzelmenschen, die doch nichts Neues geschaffen hatte; auf die Barbarei der Unwissenheit war eine neue ärgere Barbarei gefolgt, ein Zustand geistiger Anarchie, wo alle alles zu wissen glaubten. In solchen düsteren Bildern spiegelten sich weitverbreitete Stimmungen dieser durchaus friedlosen Jahre deutlich wieder. Nur an einzelnen Stellen ließ sich erraten, daß die Gesinnung des Dichters nicht ganz so hoffnungslos war wie der Titel seines Romans; er fühlte doch, daß auch schöpferische Kräfte in der Zeit arbeiteten, und deutete zuweilen an, die Majestät des Staatsgedankens könne vielleicht noch in dieser Trümmerwelt einen neuen Idealismus erwecken.“ Man soll die „Epigonen“ trotz Julian Schmidt auch als Dichtung nicht unterschätzen, Schmidt hat bekanntlich die Eigenschaft, für die Schwächen der Zeit die Dichter, die sie abspiegeln, ohne weiteres verantwortlich zu machen.

Nach der Vollendung der „Epigonen“ leistete Immermann in Düsseldorf diejenige Arbeit, die ihm einen dauernden Platz in der Geschichte des deutschen Theaters verschafft hat, die Leitung der Düsseldorfer Bühne, die für einige Jahre ein Musterinstitut wurde. Leider konnte sich das Unternehmen

mangels einer genügenden materiellen Fundierung nicht halten. Ein Jahr nach dem Zusammenbruch, während sich auch das unhaltbar gewordene Verhältnis zu Elisa von Lützow, der geschiedenen Frau des berühmten Freiheitskämpfers, mit der der Dichter fast fünfzehn Jahre lang zusammen gelebt hatte, löste, erschien sein Hauptwerk „Münchhausen, eine Geschichte in Arabesken", alles in allem doch wohl der hervorragendste satirische Roman unserer Litteratur und zugleich durch die darin enthaltene, später herausgelöste ländliche Episode „Der Oberhof" der entschiedene Übergang zum poetischen Realismus, nicht der Beginn der modernen Volksdarstellung — denn diese hatte schon vorher Jeremias Gotthelf geschaffen —, aber die Begründung der zugleich großzügigen und treuen Darstellung des Lebens der Wirklichkeit. Hebbel hat die Bedeutung der beiden Romane Immermanns in einem schlagenden Epigramm zusammengefaßt: „Immermann hat in seinen beiden Romanen alle Bewegungen und Richtungen der Zeit abgespiegelt, und zwar in den „Epigonen" die ernsthaften und wichtigen, soweit sie sich fratzenhaft darstellten, im „Münchhausen" aber die fratzenhaften und nichtigen, die sich ernsthaft geberdeten", jedoch ist da die Oberhof-Episode nicht berücksichtigt, und sie ist es doch zuletzt, die dem „Münchhausen" den dauernden Wert verleiht und all das Gerede von der mangelnden Poesie und der beschränkten schöpferischen Kraft des Dichters ad absurdum führt; denn, um eine Gestalt wie den Hofschulzen hinzustellen, bedarf es sicherlich ungewöhnlicher dichterischer Begabung. Damit soll nun keineswegs die Bedeutung des satirischen Teiles des Romans bestritten werden, er erweist vielmehr ein mächtiges Talent komischer Erfindung und Gestaltung und einen barocken Humor ersten Ranges. Was wollen alle „Witze" und komischen Einfälle der gesamten Werke Heinrich Heines gegen den Reichtum dieses einen Romans bedeuten? Wo haben wir noch eine so treffende, von jeder Gemeinheit freie litterarische Satire wie im „Münchhausen", wo „die Berliner Mutter Gans (Eduard Gans, der jüdische Professor) auf dem Kapitole des plattierten Liberalismus, der reine Begriff der Hegelianer,

Raupachs dramatische Zopfgeflechte, Gutzkows welke Wally, Semilassos blasierte Weisheit, Bettinas Koboldstreiche, Görres jakobinische Kapuzinerpredigten, Justinus Kerners Poltergeister" nicht etwa bloß geistreich ironisiert, sondern in bestimmt gegebenen Situationen mit wahrer Überlegenheit verspottet wurden? Mochte, wie Treitschke meint, das Komische nicht selten fratzenhaft, der Spaß zu breit, der Spott grausam werden, wenn in der Litteratur der Zeit etwas von Aristophanes lebendig wurde, so war es hier bei Immermann, nicht bei Platen, der sich mit der aristophanischen Form, und nicht bei Heine, der sich mit dem aristophanischen Geiste brüstete. Man vergleiche doch nur einmal Heines übelriechende Verhöhnung Platens, in der die Gemeinheit Trumpf ist, mit Immermanns feiner Verspottung Semilassos oder dem famosen Liebesberichte, wo er Gutzkows Wally, Seraphine, Bettina u. s. w. als Köchinnen und Liebhaberinnen Münchhausens einführt! Ja freilich, Immermann war kein Liberaler, sondern ein durchaus konservativer Mann, und das Privilegium auf Witz und Humor haben ja bei uns die Liberalen, insonderheit die Juden, die samt ihrem Sand-Jerusalem Immermann zu verspotten sich herausnahm; so las man die doch oft recht wohlfeilen Witze Heines tausendmal lieber als die gehaltvolle Satire Immermanns, die zu ihrer Aufnahme ja allerdings eine tiefere Bildung erforderte, und noch heute schreckt man die Leser durch die Bemerkung, daß jetzt Kommentare zu seinem Verständnis erforderlich seien, vom „Münchhausen" zurück — als ob Heine heute nicht ebenso gut der Kommentare bedürfte! Nun, seine bedeutsame Stellung in unserer Litteratur hat man dem „Münchhausen" doch nicht rauben können, er ist unbedingt der gehaltvollste deutsche Roman seit „Wilhelm Meister", wenn auch poetisch beispielsweise Kellers „Grüner Heinrich" höher steht, er ist zeitlich die erste neue Proklamation ungebrochener deutscher Volkskraft als der sichern Grundlage des Staats und der Gesellschaft wie auch jeder höheren Entwickelung, die Überwindung des jungen Deutschlands.

Die letzten Werke Immermanns, die er nach seiner Ver-

heiratung mit Marianne Niemeyer, im Glücksgefühle reifer Kraft schrieb, sind unvollendet geblieben, sowohl seine Bearbeitung von „Tristan und Isolde“, die, schwerflüssig wie alle Dichtung Immermanns, nun doch eine herbe realistische Schönheit erreicht, wie die autobiographischen „Memorabilien“, die ein Musterwerk hätten werden können und auch schon, soweit sie vorliegen, äußerst dankenswert sind. Erst vierundvierzig Jahre alt, starb der Dichter zu einer Zeit, wo die ersten jungen Talente, die, wie er, konservativ und echte Realisten waren, hervortraten. Völlig vergessen worden ist er freilich nie, sein „Oberhof“ hat sogar klassische Geltung erlangt, aber leider hat seine Persönlichkeit nicht gewirkt, wie sie hätte können: Sie war der zerfahrenen Zeit zu männlich, nicht interessant genug.

Christian Dietrich Grabbe und Georg Büchner.

Grabbe und Büchner nehmen in unserer Litteratur ungefähr die nämliche Stellung ein, wie die Stürmer und Dränger Lenz, Klinger und Maler Müller, doch während diese das Aufsteigen unserer Dichtung anzeigen und bei aller Schrankenlosigkeit und Roheit doch eine gesunde Tendenz zur Natur und Wahrheit in ihnen ist, bedeuten jene unbedingt den Verfall. Zwar, es ist richtig, im Verfall künden sich gewöhnlich auch wieder neue Entwickelungsmöglichkeiten an, und so soll nicht bestritten werden, daß das historische Drama durch Grabbe und Büchner ein anderes Gesicht (wenn auch keineswegs eine neue feste Form) erhält, die Überwindung Schillers durch sie versucht wird, allein an und für sich betrachtet ist ihre Dramatik darum nicht weniger Decadence, schon im Vergleich zu der ihrer Zeitgenossen Immermann und Julius Mosen, obschon diese, gleichfalls um das historische Drama bemüht, weniger „genial“ erscheinen, ganz sicher im Vergleich zu dem Drama der späteren Hebbel und Ludwig, die, namentlich der erstere, das wirklich leisten, was Grabbe und Büchner nicht einmal verheißen, nur durch Forcierung als Schein wachrufen, und ihnen als Persönlichkeiten

unendlich weit überlegen sind. Gottschall hat alle Dramatiker, die vom Sturm und Drang an unter dem Einfluß Shakespeares ein realistisches Charakterdrama erstreben, als Kraftdramatiker, im Gegensatz zu den Jambendramatikern, zu denen er u. a. auch Grillparzer rechnet, bezeichnet, aber damit erhalten wir eine sehr äußerliche Einteilung, die der Erkenntnis des wahren Wesens der einzelnen Dichter nur hinderlich ist; soviel ist aber richtig, daß die Versuche, das dem germanischen Geiste allein entsprechende Charakterdrama zu schaffen, immer wiederkehren, und daß wenigstens zwei Dichter dabei auch den Einfluß Shakespeares überwunden und ein deutsches Charakterdrama großen Stils geschaffen haben, nämlich Kleist und Hebbel. Sie sind denn auch keine „Nachtgeister" und Decadents wie die meisten übrigen Kraftdramatiker, auch Kleist nicht, siehe den „Prinzen von Homburg", und daher geziemt es sich nicht, sie mit diesen in einen Topf zu werfen. Aber das ästhetische Unterscheidungsvermögen ist in Deutschland nie sonderlich groß gewesen, und so hat denn nicht bloß Gottschall Grabbe und Hebbel gleichgestellt, sondern noch bis auf diesen Tag giebt es Leute, die nicht einsehen können, daß Hebbel ein wirklich genialer Poet, Grabbe nur ein Blender, eine Genialitätsfratze ist, durch und durch negativ und auflösend, während Hebbel schon mit seinem ersten Stück auf positivem Boden steht. Man kommt aber über gewisse extravagante Äußerlichkeiten, die allen Sturm- und Drangdramen, auch denen Goethes und Schillers gemeinsam sind und bei jedem großen Talent in der Jugend wiederkehren werden, nicht hinaus, trotzdem daß sie Hebbel schon in seiner „Genoveva", sicher in der „Maria Magdalene" überwunden hat, und Grabbe sie nie los wird, ja, immer noch steigert. Der unreifen Jugend wird niemand die Grabbebegeisterung übelnehmen, obwohl man alle Ursache hat, ihr den gefährlichen Poeten fernzuhalten, aber wenn auch reif sein sollende Männer und gar Dichter an dem poëte-fanfaron festhalten, so beweisen sie eben nur, daß an ihnen poetisch Hopfen und Malz verloren ist.

Man ist vollberechtigt, Grabbe und Büchner dem „jungen Deutschland“ hinzuzurechnen, obgleich Grabbe, schon in den zwanziger Jahren hervorgetreten, zu ihm kaum Beziehungen gehabt und Büchner seine Zugehörigkeit direkt bestritten hat. Dichterisch ist das junge Deutschland Auflösung der Romantik, und der Geist der Auflösung beherrscht auch das gesamte Schaffen dieser beiden Dramatiker, mag auch ihr Talent, namentlich das Büchners, noch so bedeutend sein. Grabbe kann man persönlich im Ganzen als den armen Teufel, den die Großmannssucht erfaßt hat, bezeichnen, all sein Thun und Treiben geht darauf hinaus, die Menschheit zu verblüffen, und so ist denn auch das Charakteristikum seiner Dichtung vor allem die Renommage. Selbstverständlich sehe ich wohl, daß hinter dem Fanfaron ein weiches Gemüt steckt, und ich will alles, was menschlich zu seiner Entschuldigung dienen kann, also im besonderen seine Jugend im Detmolder Zuchthause — als Sohn des Zuchtmeisters —, sehr gerne gelten lassen. Auch glaube ich recht wohl, daß es mit dem ausschweifenden Leben des Studenten Grabbe nicht ganz so schlimm war, wie man es gewöhnlich darstellt, obschon seine Neigung zum Trunk nicht zu bestreiten ist. Dennoch, in der Hauptsache hat Hebbel sicher recht, wenn er über Grabbe meint: „Ich weiß gar wohl, daß das Unglück manches Menschen schon vor der Geburt anfängt, und ich habe alles mögliche Mitleid mit Individuen, die zu viel haben, um resignieren zu können, und zu wenig, um es zu reinen oder auch nur charakteristischen Bildungen zu bringen. Sie kämpfen einen schweren Kampf, und man soll sich hüten, leichtsinnig den ersten Stein auf sie zu werfen. Aber wenn sie gar nicht versuchen, durch ethische Anstrengungen ein Gleichgewicht herbeizuführen, verwandeln sie dies ursprüngliche Unglück in eine Schuld, und das scheint mir bei Grabbe ganz entschieden der Fall zu sein.“ Unbedingt! Grabbe gefiel sich in der Rolle des Cynikers und verrückten Kerls und spielte so lange Komödie, bis er sich tiefunglücklich gemacht hatte. Da ist es natürlich unsinnig „Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel“ zu

deklamieren, wie es kleinlich und philiströs ist, das ganze Unglück und die Schwächen der Poesie Grabbes „prosaischer Weise auf das Übermaß der von ihm genossenen geistigen Getränke“ zurückzuführen — niemand trinkt ohne tiefere Ursache —, aber zu „retten“ ist Grabbe nicht, er hat in Leben und Dichtung unverantwortlich darauf los gewüstet, obgleich er wissen konnte, daß niemand verantwortlicher ist als ein Talent. Wohin kämen wir, wenn wir solchen bedeutenden Geistern die Verantwortung erließen, die wir jedem geringsten aus dem Volke auferlegen? Man kann alles verstehen und braucht nichts zu verzeihen, vor allem dann nicht, wenn man an das Heil seines Volkes denkt.

Grabbes dichterisches Schaffen kann man ohne Mühe in die üblichen drei Perioden einteilen, obgleich es nicht vielmehr als ein Dutzend Jahre umfaßt. Der Jugendperiode gehören das Trauerspiel „Herzog Theodor von Gothland“, das bürgerliche Drama „Nanette und Maria“, die Lustspiele im Tieckschen Stile „Aschenbrödel“ (erst später erschienen) und „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ und das Fragment „Marius und Sulla“ an. Im „Herzog von Gothland“, das auf Shakespeares „Titus Andronikus“ zurückgeht und dieses Drama an stofflichen Greueln, eitler blasphemischer Himmelstürmerei und sprachlichem Bombast noch überbietet (als Probe möge der Ausspruch des Mohren Berdoa: „Was auf dem Menschenkopf die Läuse sind, das sind die Menschen auf der Erde“ dienen, worauf dann Gothland selber die Welten als „größere Läuse“ erklärt!), steckt schon der ganze Grabbe, der sich, weil er wahrhaft zu gestalten nicht vermochte, in der Hauptsache nur auf Einfälle angewiesen war, in die Hypergenialität hineinflüchtete, die die Welt überbieten will. Aber im „Gothland“ ist allerdings noch eine bestimmte Wahrheit, es liegt ihm trotz aller Renommage eine echte Verzweiflung des Dichters zu Grunde, und so ist dieses „scheußlichste“ Stück des Dichters zuletzt noch sein erträglichstes. „Nanette und Maria“ bedeutet gar nichts, „Aschenbrödel“ ist unbedeutend, dagegen wird „Scherz, Satire, Ironie und

tiefere Bedeutung“ jeden, der Sinn für barocken Humor hat, aufs höchste amüsieren, und ich hätte fast Lust, dieses litterarisch-satirische Lustspiel für das beste deutsche seiner Art zu erklären. Tieck ist feiner und gemäßigter als Grabbe, aber wenn denn nun einmal verkehrte Welt gespielt werden soll, so hat der Mann, der die verrücktesten Einfälle hat, immer Aussicht, den Vogel abzuschießen, und so haben wir denn wohl kaum ein zweites Stück, in dem die Tollheit soviel Methode und nebenbei glücklicherweise auch einen so gemütlichen Anstrich hat, wie „Scherz, Satire u. s. w.“ Für dergleichen höheren Ulk war Grabbe eben der richtige Mann. Das Fragment „Marius und Sulla“ leitet zu den späteren großen historischen Dramen des Dichters über und pflegt naiven Gemütern ungeheuer zu imponieren, wie denn auch Gottschall von dem „Imperatorengenie“ Grabbes redet, der nach ihm „für solche Männer von Eisen auf bedeutendem geschichtlichen Piedestal eine seltene schöpferische Begabung besaß.“ Ich streite Grabbe den historischen Sinn nicht völlig ab, er hatte jedenfalls eine große historische Kombinationsgabe, verstand es durch Antithesen zu wirken und verblüffende Epigramme zu schmieden; auch wußte er eine Art historischen Milieus zu schaffen, indem er, das Volk von Jugend auf kennend, allerlei Drastisches und Triviales mit einem allerdings ziemlich oberflächlichen Kolorit versah. Doch hat er weder einen großen historischen Charakter je überzeugend durchführen, noch auf dem Boden seines Milieu ein wirkliches Drama aufführen oder auch nur ein tiefer ergreifendes Lebensbild schaffen können, es bleibt allezeit bei Einfällen, von denen die besten verblüffen, die weniger guten einfach platt erscheinen.

Der mittleren Periode Grabbes rechne ich „Don Juan und Faust“ und die beiden Hohenstaufendramen „Friedrich Barbarossa“ und „Kaiser Heinrich der Sechste“ zu — ihr Charakteristisches ist, daß sie sich der Bühne einigermaßen annähern. Das erstgenannte Drama ist auch weiter nichts als ein Einfall, der in der Ausführung völlig im Sande verläuft, denn was will es heißen, wenn wir die tiefsinnige Idee,

daß die Sensualisten den Weibern besser gefallen als die Spiritualisten, illustriert erhalten? Auf das Stück hat ohne Zweifel Byron eingewirkt, doch wer in Grabbes Tiraden „geniale Ursprünglichkeit, grandiosen Gedankenwurf und jenen Lapidarstil findet, welcher den Worten und Sentenzen ein unvergängliches Gepräge leiht", dem — ist halt nicht zu helfen. Etwas sachlicher sind die Hohenstaufendramen, sie nähern sich dem Geiste Immermanns, aber dramatische Organismen hat der Dichter auch in ihnen nicht zu schaffen vermocht, es bleibt bei mehr oder minder gelungenen Einzelscenen, die nicht sehr viel über den verwandten Raupachschen stehen. Was soll man dazu sagen, wenn Kaiser Rotbart sich folgendermaßen expektoriert:

„Als Mächtigster der Fürsten
Ward ich Vorfechter von Europa — was wir
Bekriegen ist die Anmaßung der Kirche!
Und da der Papst die Lombardei als Bollwerk
Des Vatikanes mir entgegentürmt,
So ist zuerst das Bollwerk zu zerstören,
Bevor ich selbst mit diesem ehrnen Handschuh
Ihn fasse an die Brust! Und gehn Millionen
In diesem Kampf um Geistesfreiheit unter —
Sie konnten nimmer schöner fallen, und
Ich sehe schon den Phönix, welcher sich
Aus ihrer Asche riesengroß, die Welt
Mit seines Fittigs Glanz vom Aufgang
Bis zum Niedergang durchblitzend, wird erheben!"?

Ist das denn wahrhaft historischer Geist, ist das nicht der Geist des trivialen Liberalismus, der da später die Kulturkampfschlachten nicht geschlagen hat?

Derselbe Geist herrscht auch in Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage", der denn auch von dem liberalen jungen Deutschland als ein unvergleichliches Meisterwerk gefeiert wurde und bis auf diesen Tag das am meisten gelesene Werk des Dichters geblieben ist. Napoleon plaidiert da wirklich wie ein jungdeutscher Schriftsteller: „Da stürzen die feindlichen Truppen siegjubelnd heran, wähnen die Tyrannei vertrieben, den ewigen

Frieden erobert, die goldene Zeit zurückgeführt zu haben — die Armen! Statt eines großen Tyrannen, wie sie mich zu nennen belieben, werden sie bald lauter kleine besitzen — statt ihnen ewigen Frieden zu geben, wird man sie in einen ewigen Schlaf einzulullen versuchen — statt der goldenen Zeit wird eine sehr irdene, zerbröckliche kommen, voll Halbheit, albernen Lugs und Tandes. Von gewaltigen Schlachtthaten und Heroen wird man freilich nichts hören, desto mehr aber von diplomatischen Assembléen, Konveniensbesuchen hoher Häupter, von Komödianten, Geigenspielern und Opernhuren — — bis der Weltgeist ersteht, an die Schleusen rührt, hinter denen die Wogen der Revolution und meines Kaisertumes lauern u. s. w. —" alles ja sehr wahr und recht hübsch gesagt, aber Hebbel, der das Stück frisch las, empfand sehr richtig, daß Napoleon selber noch nicht einmal eine Figur sei, und das ganze Stück kam ihm wie ein Schachspiel vor. Wir haben uns wohl auch in unserer Jugend an den bunten Bildern und dem Schlachtenlärm des Stückes ergötzt, aber inzwischen eben gefunden, daß alles rein äußerlich geblieben ist. Und dasselbe kann man denn auch von Grabbes letzten Stücken, dem „Hannibal" und der „Hermannsschlacht" sagen, die, wie der „Napoleon" nicht bloß den Rahmen der Bühne, sondern auch die Form der Tragödie sprengen und, wie man heute sagt, „Milieudramen" sind. An „genialen" Einzelheiten fehlt es auch hier nicht, aber es ist leider die Genialität, die man bewußt macht, und der man sofort auf die Sprünge kommt. O ja, der König Prusias im Hannibal ist „brillant" und der Einfall, das Volk in der „Hermannsschlacht" in das Gewand zeitgenössischer niedersächsischer Bauern zu stecken, „grandios", aber doch wohl nur für Leute, die von dem Ernst der Dichtung keine Ahnung haben. Einer von diesen Leuten hat denn auch geschrieben, daß Grabbe ohne seine krankhafte Geniespielerei das hätte schaffen können, was Hebbel in der „Judith" vergeblich anstrebte, was Hauptmann in den „Webern" erreichte: ein realistisches Geschichtsdrama großen Stils, das berühmte Drama ohne Helden, das, wenn es nach den Börsen-

jobbern und sozialdemokratischen Agitatoren ginge, das deutsche Drama der Zukunft würde. Gott behüte uns! Aber ein Milieudrama als Nebenform der ewigen Tragödie, vielleicht zu einem nationalen Festspiel erhoben, halte ich allerdings für möglich, und ich habe nichts dagegen, wenn unsere Dichter bei Grabbe lernen wollen, wie es nicht zu machen ist. Wie es in Wirklichkeit um diesen Dichter stand, zeigt sein Verhältnis zu Shakespeare, von dem er doch zuletzt lebte: Er verstand ihn einfach gar nicht, wie sein Aufsatz über die Shakespearomanie zeigt, der dem großen Briten nicht bloß mangelhafte Komposition, sondern auch berechnenden Verstand und gesuchte Seltsamkeit der Charaktere vorwirft, also dasselbe, was die impotenten Dichter und Ästhetiker jederzeit den wirklich großen Dramatikern vorgeworfen haben — man vergleiche nur Julian Schmidt und die Münchner im Verhältnis zu Hebbel. Es liegt aber nur daran, daß sie selber nicht sehen können, wenigstens nichts in der Totalität.

Viel gefährlicher noch als Grabbe, der doch höchstens unreife Geister ästhetisch verwirren und die Jugend zu allerlei groteskem Wesen verleiten kann, ist Georg Büchner, der ein viel bedeutenderes Talent war. „Grabbe und Büchner: der eine hat den Riß zur Schöpfung, der andere die Kraft“, schrieb der junge Hebbel in sein Tagebuch — ich zweifle freilich nicht, daß der ältere sein Urteil auch über Büchner geändert haben wird. Selbstverständlich weiß ich so gut wie jeder andere, daß gefährlich oder ungefährlich kein ästhetisches Kriterium ist, man kann und soll dichterische Produktionen zunächst einmal gleichsam naturwissenschaftlich beurteilen, und wie man dem Königstiger und der Brillenschlange nicht moralisch kommen darf, so gilt auch für Dichtungen das „sint ut sunt aut non sint“. Jedoch, man darf den Königstiger und die Brillenschlange ohne Zweifel töten, und so darf man auch vor dichterischen Werken warnen, wenn man sieht, daß sie auf die Mehrzahl der Leser nur unheilvoll wirken können. In Büchners Werken nun, vor allem in seinem Drama „Dantons Tod“ steckt ein gefährliches Gift, das namentlich dem jugendlichen Organismus sehr schädlich werden kann; während Grabbes

Nihilismus wesentlich Renommage ist, ist der Büchners radikale Überzeugung. Man hat uns den Dichter selber als jugendliche Idealgestalt hingestellt, und es fällt mir nicht ein zu behaupten, daß die Charakteristik, die sein Jugendfreund, der rote Becker, vor Gericht von ihm gab, reine Täuschung sei: „Seine liebenswürdige Persönlichkeit, seine ausgezeichneten Fähigkeiten", sagte Becker, „von welchen ich hier freilich keinen Begriff geben kann, mußten mich unbedingt für ihn einnehmen bis zur Verblendung. Die Grundlage seines Patriotismus war wirklich das reinste Mitleid und ein edler Sinn für alles Schöne und Große. Wenn er sprach und seine Stimme sich erhob, dann glänzte sein Auge — ich glaubte es sonst nicht anders — wie die Wahrheit." Aber man soll auch die Kehrseite nicht übersehen: Büchner war ohne Zweifel eine jener frühreifen, herrschsüchtigen Naturen, die da glauben mit den Menschen spielen zu dürfen und höchst gewissenlos handeln können, wenn es um ihr Prestige geht. Durchaus keine Hamletnatur, wie Treitschke meint, sondern von dem Holze, aus dem man die kalten Fanatiker, die verwegenen Spieler schnitzt, ist Büchner schon auf der Schule radikal und pietätlos — seine die Lehrer verspottenden Hefte beweisen viel mehr als bloßen Schülermutwillen — und als er sich dann als Gießener Student in revolutionäre Umtriebe einläßt und sogar eine Führerstellung erringt, da wird er einfach zum Verbrecher; denn er hatte, wie aus seinen Briefen hervorgeht, nicht die Überzeugung, daß für seine sozialistischen Bestrebungen der Boden vorhanden sei, er glaubte nicht an irgendwelche Aussichten der Revolution, er experimentierte bloß, wie es der Naturforscher mit lebenden Tieren thut, und stürzte zahlreiche Freunde ins Verderben. Daß er seinen Eltern, seinem konservativen Vater gegenüber bis zuletzt log, würde man entschuldigen können, wenn er als Politiker wirklich ein reiner Idealist gewesen wäre, aber er log auch als Politiker, indem er in seinem Flugblatt, „Der hessische Landbote", nur um Haß zu erwecken, Thatsachen einfach fälschte, beispielsweise den Ertrag der großherzoglichen Domänen als dem Volke auferlegte Steuer

hinstellte. Die heutige Sozialdemokratie, die in Büchner ihren ersten genialen Agitator mit Recht feiert, mag dafür ja allerlei Entschuldigungen haben, für uns giebt es keine, obgleich wir die sozialen Bestrebungen, die hier zuerst in Deutschland auftauchen, für wohlberechtigt halten. Es ist für den Tieferblickenden ohne weiteres klar, daß auch die Poesie Büchners, so genial sie immer erscheinen mag, Spuren seiner Gewissenlosigkeit tragen muß, und in der That ist das der Fall: Büchner hat zwar sehr viel mehr Gestaltungskraft als Grabbe, ist ein größerer Künstler, aber der Geist, der seine Produktion beherrscht, ist eben doch der des auflösenden Radikalismus, und so bleibt stets der Endeindruck der absoluten Zersetzung alles Göttlichen und Menschlichen. Natürlich behauptet Büchner, er gebe die Wirklichkeit, wie das dann ja auch unsere Naturalisten gethan haben. Man wird seiner Verteidigung von „Dantons Tod", die sich in einem seiner Briefe findet, nicht alle Überzeugungskraft absprechen, ein Kern von Wahrheit steckt ohne Zweifel darin, wenn er schreibt: „Was übrigens die sogenannte Unsittlichkeit meines Buchs angeht, so habe ich folgendes zu antworten: Der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts als ein Geschichtsschreiber, steht aber über letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweitenmal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockene Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hineinversetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere und statt Beschreibungen Gestalten giebt. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder sittlicher noch unsittlicher sein, als die Geschichte selbst; aber die Geschichte ist vom lieben Herrgott nicht zu einer Lektüre für junge Frauenzimmer geschaffen worden, und da ist es mir auch nicht übel zu nehmen, wenn mein Drama ebenso wenig dazu geeignet ist. Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen! Wenn ich ihre Liederlichkeit schildern wollte, so mußte ich sie eben liederlich sein, wenn ich ihre Gottlosigkeit zeigen wollte, so mußte ich sie eben wie Atheisten

sprechen lassen. Wenn einige unanständige Ausdrücke vorkommen, so denke man an die weltbekannte obscöne Sprache der damaligen Zeit, wovon das, was ich meine Leute sagen lasse, nur ein schwacher Abriß ist. Man könnte mir nur noch vorwerfen, daß ich solchen Stoff gewählt hätte. Aber der Einwurf ist längst widerlegt. Wollte man ihn gelten lassen, so müßten die größten Meisterwerke der Poesie verworfen werden. Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufstehen, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht. Wenn man so wollte, dürfte man keine Geschichte studieren, weil sehr viele unmoralische Dinge darin erzählt werden, müßte mit verbundenen Augen über die Gasse gehen, weil man sonst Unanständigkeiten sehen könnte, und müßte über einen Gott Zeter schreien, der eine Welt erschaffen, worauf so viele Liederlichkeiten vorfallen. Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen, wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will als der liebe Gott, der die Welt gemacht hat, wie sie sein soll. Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Thun und Handeln mir Abscheu und Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe und Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller." In seinem Novellenfragment „Lenz" nimmt Büchner das Thema noch einmal wieder auf und spricht noch ausführlicher über das Recht der Wirklichkeit. Es ist klar, daß Julian Schmidt, wenn er dem Büchnerschen Raisonnement entgegenwirft, die Dichtung solle erheben, erschüttern, ergötzen, und das könne sie nur durch Ideale, was freilich Marionetten mit himmelblauen Nasen nicht seien, die Tragweite desselben nicht erschüttert; auch die Behauptung, daß jeder Dichter idealisieren müsse, wenn nicht nach der gött-

lichen, so nach der teuflischen Seite hin, trifft den Kernpunkt doch nur halb. Wir verlangen, wie Büchner, daß der Dichter Respekt vor Geschichte und Wirklichkeit habe, aber wir wissen allerdings, daß je größer einer ist, er auch um so größer und besser sieht, daß also das Subjekt entscheidet und nicht das Objekt. Hätte Georg Büchner die französische Revolution nicht gleichsam mit den Augen des Mediziners betrachtet, hätte er sein Werk nicht in der Angst, jede Stunde verhaftet werden zu können, verfaßt, wäre er selbst nicht vom sittlichen Nihilismus angefressen gewesen, so wäre sein „Dantons Tod" selbstverständlich anders ausgefallen, darum aber noch nicht mit Notwendigkeit unwirklicher — es hätte ja nur einer der deutschen Schwärmer, die, vom Morgenrot der Freiheit gelockt, nach Paris kamen, eingeführt zu werden brauchen, um dem Ganzen sofort ein anderes Gesicht zu geben. Denn die höhere Notwendigkeit der Revolution bleibt ja wohl doch bestehen, auch wenn die Revolutionäre Libertiner und Banditen sind. Uns ist Büchners Werk, eben weil durch die persönliche Lage des Dichters das eigentümlich Zitternde und Dumpfe der geschichtlichen Atmosphäre hineingekommen ist, ein vortreffliches einseitiges Milieudrama, mehr aber auch nicht. Wer uns die geistreiche Fäulnis-Dialektik der verkommenen Revolutionsmänner als tiefe menschliche Weisheit — so ist sie trotz Büchners Erklärung ursprünglich auch ästhetisch gemeint — aufreden will, findet bei uns freilich kein Verständnis.

Außer „Dantons Tod" hat der Jungverstorbene zunächst noch ein shakespearisierendes Lustspiel „Leonce und Lena", das von Tiecks Märchendramen und vor allem von Brentanos „Ponce de Leon" abhängig ist, geschrieben. Interessant darin ist besonders die Gestalt des Sonnenbruders Valerio, der nicht bloß etwas vom Geiste des „Datterichs" Niebergalls hat, sondern auch zu der Region der Hauptmannschen „Schluck und Jau" überleitet. Leonce, der Prinz, ist hamletisch blasiert und Lena, die Prinzessin, ophelienhaft romantisch. Und an unser modernes naturalistisches Drama erinnert auch sehr stark das

Fragment „Wozzek", die Geschichte eines Soldaten, der seine Geliebte mordet — man glaubt schon den „Fuhrmann Henschel" auftauchen zu sehen. Immerhin hat Büchner mehr Poesie und auch mehr Sinn für derben volkstümlichen Humor als der moderne Naturalismus, was sich jedoch vielleicht auch aus der Zeit, die noch originelleres Leben aufwies als die Gegenwart, erklären läßt. Das Novellenfragment „Lenz", das den Ausbruch des Wahnsinns bei dem unglücklichen Stürmer und Dränger darstellt, ist namentlich durch seine fein durchgeführte Natursymbolik ein Vorbild moderner Kunst geworden. Man wird also nicht leugnen können, daß Georg Büchner ein Poet reicher Ansätze ist, da bedeutet er viel mehr als Grabbe, der immer direkt zur phrasenhaften Unkunst führen muß. Wie Freiligrath diesem, sang Georg Herwegh Büchner nach:

„Ein unvollendet Lied sinkt er ins Grab,
Der Verse schönste nimmt er mit hinab."

Ich weiß nicht, ob das richtig ist. Büchner war ein Genie, hat man gesagt, aber ich kann mir eine dichterische Fortentwickelung dieses Menschen trotz seiner großen Begabung nicht vorstellen, es ist zuletzt nichts in ihm, was wahrhaft lebendig macht.

Heinrich Heine.

Der Streit um Heine tobt noch immer im lieben deutschen Vaterlande, und er ist doch eigentlich so vollkommen überflüssig, ja thöricht. Aber nach wie vor schallt es hüben: Heinrich Heine ist der größte deutsche Lyriker nach oder gar mit Goethe, und drüben antwortet es ebenso apodiktisch: Ach was, er ist gar kein ordentlicher Dichter, er ist ein jüdischer Macher und nebenbei noch ein Lump. Wir ruhigen Leute haben uns inzwischen längst auf dem natürlichen Boden der ganzen Frage verständigt: Heine ist Jude, und da die Lyrik noch mehr als jede andere dichterische Gattung Ausdruck des Nationalcharakters und der Volksseele ist,

so kann Heine unmöglich der größte deutsche Lyriker nach oder mit Goethe sein, aber weshalb sollte er nicht ein bedeutender jüdischer Lyriker, der sich der deutschen Sprache und der deutschen Bildung bedient und so auch bis zu einem bestimmten Grade in den deutschen Geist hineinkommt, sein können? Daß die jüdische Rasse von Haus aus lyrisch begabt ist, wissen wir aus dem alten Testament, und wenn nun auch einem seit Jahrhunderten wandernden, nirgends vollständig heimisch gewordenen Volke notwendig manche Wurzeln seiner Kraft verdorrt sind, so kann es doch immerhin gewisse dichterische Fähigkeiten bewahrt, ja, unter Umständen einige noch besonders stark entwickelt haben. Das gute Recht diese Fähigkeiten, sobald sie in unserer Sprache geübt werden, mit unsern Maßstäben einzuschätzen, haben wir natürlich, aber wir dürfen andrerseits von einem Fremden auch nicht verlangen, was er nicht kann. Mit der Einnahme dieses Standpunktes ist die Möglichkeit, dem Dichter Heine gerecht zu werden, gegeben. Bei dem Menschen, der ja überhaupt von dem Dichter nicht zu trennen ist, haben wir uns ebenfalls zunächst auf den Boden seiner Nation zu stellen, brauchen aber auch da vor dem Werturteil nicht zurückzuschrecken: Gerade die bedeutenden Individuen sind unserer Anschauung nach die rechten Vertreter ihres Volkes, auch wenn sie in mancher Beziehung über die nationalen Schranken, die ja immer ein Negatives, ein Nichtvermögen bezeichnen, hinauskommen.

Hat man nur den guten Willen, klar zu sehen, so ist nichts einfacher als die Entwickelung Heines und der jüdischen Talente überhaupt. Es giebt eine uralte jüdische Kultur, aber diese steht fremd in dem Leben jedes Volkes und jeder Zeit; die jüdischen Talente können sie also, falls sie breitere Wirkungen erzielen wollen, nicht gebrauchen, sie wirkt höchstens unbewußt und nebenbei mit. So bemächtigen sich die Juden der Kultur der Völker, unter denen sie leben, und sie thun das mit einem großen, ihnen durch ihr Wanderdasein anerzogenen Geschick; wirklich Wurzel schlagen in der fremden Kultur können sie bei ihrer stark ausprägten nationalen Eigenart aber natürlich nicht,

vielmehr nur nachempfinden und nachmachen, kurz, sie werden mit Notwendigkeit Virtuosen, im guten oder im schlechten Sinne, je nach der Größe ihres Talents. Beherrschen sie aber die nationalen Elemente einer Kunst immer nur wesentlich nach der formalen Seite, so können sie dagegen die zeitlichen, die ja stets international sind, rascher und leichter aufnehmen als die Völker mit nationaler, bodenständiger Existenz, und das giebt den jüdischen Talenten oft eine große Zeitbedeutung, während sie dauernd für die Kultur der Nationen, unter denen sie sich angesiedelt haben, selten oder nie etwas bedeuten. Der ursprünglich jüdische Charakter blickt in den Produkten der jüdischen Talente selbstverständlich immer durch, auch wenn die Virtuosität in der Behandlung der entlehnten nationalen künstlerischen Form noch so groß und die Begeisterung für die Zeitideen noch so echt ist. — Was nun im besonderen Heinrich Heine anlangt, so ist es klar, daß er sich zunächst der gesamten künstlerischen Kultur der deutschen Romantik mit großer Gewandtheit bemächtigt hat, aber wurzelhaft germanisch konnte sie bei ihm natürlich nicht werden, dagegen fand ihr ungesunder, aus der haltlosen ästhetischen Kultur erwachsener Individualismus in der jüdischen Eitelkeit den geeignetsten Boden zu üppiger Wucherung. Heine ist, in der ersten Periode seines Schaffens wenigstens, Romantiker, ist vielleicht sogar, wie seine Bewunderer wollen, die Höhe der Romantik, aber leider der falschen Romantik, die nicht im deutschen Volkstum, sondern in dem eiteln Ich wurzelt, ist der große romantische Virtuose, der das ganze Register der romantischen Töne meisterhaft abspielt, aber dabei keineswegs aus deutsch-romantischem Geiste heraus wahrhaft schafft. Hier tauchen nun die alten Heine-Fragen auf: „Inwieweit ist der Dichter originell?“ und „hat er gelogen?“ Es ist richtig, daß sich alle Töne, die Heinrich Heine angeschlagen hat, bei früheren romantischen Dichtern finden; Clemens Brentano, Eichendorff, Uhland, Wilhelm Müller, auch E. T. A. Hoffmann und natürlich Goethe und das Volkslied unmittelbar haben ihm die lyrischen Motive, Weisen, Klänge, selbst oft die Pointen seiner Gedichte ganz

unzweifelhaft geliefert, Brentano hat sogar schon den eigentümlichen Geist der Heinischen Poesie im Ganzen vorweggenommen, das Raffiniert-Moderne in ihr, das aus der Verwendung der Volksliedform zum Ausdruck der Empfindungen des gebildeten Salonmenschen resultiert — dennoch, Heine ist wesentlich künstlerisch selbständig, der Dichter-Virtuose, mag er immerhin mit angeeigneten fremden Elementen wirtschaften, wird dies, sobald er die individuelle koncentrierte lyrische Form findet, und das hat Heine allerdings gethan. Und hier erledigt sich auch gleich die Frage der Wahrheit oder Lüge. „Es giebt," sagt Friedrich Hebbel in seiner Besprechung des „Buches der Lieder", „in ästhetischen Dingen eine doppelte Wahrheit, wonach man zu fragen hat: die Wahrheit des Stoffes und die Wahrheit der Form, und die letztere hängt mit dem Ethischen noch enger zusammen als die erstere. Es ist nicht genug, daß unser Gedachtes und Empfundenes wahr sei; da kann ja auch kaum geheuchelt und betrogen werden, denn woher eigentümliche Empfindungen und Gedanken nehmen, wenn man sie nicht hat? Auch der Darstellungsprozeß, worin die Form gewonnen wird, soll wahr sein; er soll aus dem Drange des Überflusses hervorgehen und Götter in die Welt setzen, nicht Lemuren. Dieses ist der wichtigste Punkt, denn von der Gestalt, worin eine Idee zur Erscheinung gelangt, hängt es ab, ob sie wie ein Jupiter verehrt, oder wie ein Vitzliputzli verspottet werden soll, doch eben um diesen Punkt wird sich der plumpe Ästhetiker nie bekümmern. Er rechnet dafür die Gedanken und Bilder zusammen und vergißt, daß man dies alles bei jedem der Berücksichtigung irgend würdigen Gegenstand voraussetzen muß, und daß Achill und Thersites sich in allem, nur nicht im Fleisch und Blut von einander unterscheiden. Bei Heine ist die Darstellung ein Quellen, kein Pumpen, wie gewiß ein jeder empfindet, der das Buch der Lieder auch nur durchblättert: Bei der Wahrheit der Form ist aber die Unwahrheit des Stoffes undenkbar." In der Hauptsache ist diese Anschauung über Heine sicherlich unwiderlegbar, nur ist noch einiges hinzuzufügen. Gesetzt den Fall,

abstoßend hervortritt, doch meist wie ein schweres Parfum aus seinen Versen duftet. Hält man die besten Gedichte Heines gegen die besten unserer großen deutschen Lyriker, Goethes, Hölderlins, Uhlands, Mörikes, selbst der schwerflüssigeren Hebbel und Keller, so kommt er unbedingt zu kurz, ihre vollendete „Komposition“, in der Idee, Anschauung, Ton wie zu einem Krystall zusammenfließen, erreicht er nicht; aber unseren guten Talenten wie Wilhelm Müller und selbst Eichendorff ist er unzweifelhaft überlegen, eben durch jene Grazie, die angeboren, und nicht etwa Mache ist, die über die geistreichsten Einfälle verfügt und jeden Einfall auch künstlerisch zu runden versteht, aus Wenigem durch die knappe, wohlpointierte Form oft sehr viel macht. Sicherlich, es spielt da bei dem Orientalen auch der Verstand mit, er schafft nicht so elementar wie der Germane — wie denn der starke didaktische Gehalt aller orientalischen Poesie ja wohlbekannt ist —, aber man darf doch nicht, wie es viele Gegner Heines gethan haben, annehmen, daß es sich bei seinem Dichten bloß um das völlig bewußte Schleifen und Fassen geborgter Edelsteine handle, unzweifelhaft „fließt“ es bei ihm nicht minder stark als bei anderen Dichtern, aber Geist und Phantasie stehen sich näher, und es findet eine schärfere Kontrolle des Verstandes statt, während gleichzeitig die Kontrolle des Natur- und Schönheitsinns schwächer ist. Damit langten wir denn nun auch schon bei den Schwächen der Heinischen Poesie an. Selbst ihre glühendsten Verehrer haben in der neuesten Zeit zugeben müssen, daß Heine die Anschauung fehlt, daß er mit Naturbildern willkürlich wirtschaftet, nicht aus dem Geiste der Natur heraus dichtet, ja, daß er als Lyriker haarscharf auf der Grenze steht, wo die Schönheit und die Erhabenheit jeden Augenblick eben durch den Mangel an Anschauung, die an Theaterrequisiten erinnernden Bilder, die Gewöhnlichkeit der Phantasiemittel — „mir träumte“, „ich weiß nicht was“ u. s. w. — in Trivialität umzuschlagen droht. Aber sie haben das mit der Stärke der Empfindung, der Gewalt der menschlichen Leidenschaft, die in Heines Gedichten sei, zu entschuldigen, ja, als notwendig

hinzustellen versucht und einen großen Teil der Schuld auf die Romantik, nach der die Natur nur ein „phantastisches Ebenbild des Menschen“ sei, geschoben, im übrigen aber den musikalischen Reiz der Heinischen Verse als vollgültiges Äquivalent angesehen wissen wollen. Für uns ist es aber orientalisch, erträglich dann, wenn es, wie in den Psalmen, mit schwunghafter Größe verbunden ist, eine häßliche Manier, wenn es sich um die Gefühle eines modernen Salonmenschen handelt, und wohlgeeignet, reiferen Geistern, die hier eben lebhaft die Zwitterstellung Heines empfinden, den Geschmack an seiner Dichtung zu verekeln. Was in deutscher Sprache geschrieben ist und aus, wenn auch nur angeeigneter, deutscher Kultur heraus, muß jene Anschauung haben, muß gewissermaßen von der Natur her treu durch die Seele des Menschen fließen und rein und treu wieder geboren werden — andere Lyrik kennen wir gar nicht, das Subjekt kann sich nach unseren Begriffen gar nicht anders verkörpern, es sei denn eben verwildert oder überhaupt von vornherein keine künstlerische Natur. Das Vorschieben der Empfindung und des musikalischen Reizes, der bei Heines knapper Art ja nur ein Accidenz, nicht wie etwa bei Klopstocks breiter, verschwimmender Stimmungslyrik wesentlich ist, erscheint uns einfach als ein Versuch, über den wahren Wert der Heinischen Lyrik zu täuschen. Immerhin bleibt er in einer Anzahl seiner besten Gedichte — ich erinnere nur an die bekannte „schlanke Wasserlilie“, die „träumend hervor aus dem See schaut“ — in der Anschauung (wenn er auch da vielfach pointiert), womit denn freilich nur die Berechtigung unseres Standpunkts um so entschiedener dargethan wird.

Wenn man die Stärke der Empfindung als das Charakteristikum der Heinischen Poesie hinstellt, so spielt man dadurch den Streit auf das Gebiet der Persönlichkeit, vom Reinästhetischen fort. Es giebt also dichterische Persönlichkeiten, die so bedeutend sind, daß sie, um ihre Empfindung voll herauszubringen, künstlerische Fehler machen dürfen? Wir Deutschen werden das niemals zugestehen; denn unsere Großen zeigen, daß, je bedeutender eine

dichterische Persönlichkeit, desto größer auch ihre Künstlerschaft ist. In der That aber macht auch Heines Persönlichkeit, wie sie sich in seiner Lyrik spiegelt, keineswegs einen wahrhaft bedeutenden Eindruck, man wird sich schon mit dem Epitheton des Interessanten begnügen müssen. Der größte Teil des „Buches der Lieder" und auch noch ein sehr großer der „Neuen Gedichte" ist erotische Lyrik und als solche keineswegs besonders groß, stark und tief, vielmehr ziemlich einförmig in den Motiven (verratene Liebe, neue Liebe), eine unendliche Reihe zum Teil sehr hübscher Variationen über wenig bedeutende Themata. Ich führe die berühmtesten Stücke auf: Aus den „jungen Leiden" „Schöne Wiege meiner Leiden", „Wenn junge Herzen brechen", „Wir wollen jetzt Frieden machen", aus dem „lyrischen Intermezzo", das einen zusammenhängenden Cyklus bildet, „Im wunderschönen Monat Mai", „Auf Flügeln des Gesanges", „Die Lotosblume ängstigt", „Und wüßten's die Blumen, die kleinen", „Warum sind denn die Rosen so blaß", „Ein Fichtenbaum steht einsam", „Aus alten Märchen winkt es", „Sie haben mich gequälet", „Es fällt ein Stern herunter", aus der „Heimkehr" „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten", „Mein Herz, mein Herz ist traurig", „Wir saßen am Fischerhause", „Du schönes Fischermädchen", „Der Wind zieht seine Hosen an", „Das Meer erglänzte weit hinaus", „Was will die einsame Thräne", „Mein Kind, wir waren Kinder", „Wie der Mond sich leuchtend dränget", „Herz, mein Herz, sei nicht beklommen", „Du bist wie eine Blume", „Ich wollt', meine Schmerzen ergössen sich", „Du hast Diamanten und Perlen", aus dem „Neuen Frühling" „Leise zieht durch mein Gemüt", „Die schlanke Wasserlilie", „Es war ein alter König", „Sterne mit den goldnen Füßchen", aus dem Cyklus „Verschiedene" „Das Fräulein stand am Meere", „Es ragt ins Meer der Runenstein", „Das Glück, das gestern mich geküßt", „Das gelbe Laub erzittert", „Es treibt dich fort von Ort zu Ort", „Ich hatte einst ein schönes Vaterland", „Tragödie" — mit diesen reichlich drei Dutzend Gedichten hat man so ziemlich den ganzen Lyriker Heinrich Heine, da ist aber nirgends tiefe Leidenschaft oder auch nur die leiden-

schaftliche Innigkeit, die beispielsweise aus Mörikes „Früh, wenn die Hähne krähn“, „Ein Stündlein wohl vor Tag“„ „Rosenzeit, wie schnell vorbei“ spricht. Sieht einmal etwas wie Leidenschaft aus („Mich hat das unglückselige Weib vergiftet mit ihren Thränen“), so ist doch statt des elementaren Ausdrucks in der Regel die Pointe da; das meiste aber ist graziöses Spiel, das uns ja sicherlich gefällt, aber uns nicht sonderlich tief zu Herzen geht. Dem Rest der Heinischen Lyrik, seinem Mittelgut sieht man durchweg den „Einfall“ an, und manches wird gar Bonbondevisenpoesie, wie Hebbel zu sagen pflegte. Seine Eitelkeit feiert auch schon in seiner früheren Lyrik ihre Orgien, und Treitschkes boshaftes Wort: „Sein Himmel hing voll Mandeltorten, Goldbörsen und Straßenbirnen“ paßt zum Teil bereits auch auf sie. Man vermißt jedenfalls das Männliche und das Sittliche bei Heine, das nach unserer Anschauung das Charakteristische der germanischen Dichtung ist. Und wenn uns da die Verehrung der romanischen Völker für Heine als deutschen Dichter entgegengehalten wird, so können wir umgekehrt gerade aus dieser Verehrung auf das Nichtdeutsche in ihm schließen. Unsere Uhland und Mörike, unsere Hebbel und Keller verehren die Romanen nicht.

Eine gewisse Größe leuchtet doch bisweilen aus Heines Balladen und Romanzen hervor, die ich überhaupt für das Beste seiner Dichtung halte („Die beiden Grenadiere“, „Belsazar“, „Die Wallfahrt nach Kevlaar“ im „Buch der Lieder“, „Frühlingsfeier“, „Die Beschwörung“, „Die Nixen“, „Die Begegnung“, „König Harald Harfagar“ in den „Neuen Gedichten“) — man kann ja meist die „Muster“ feststellen, doch ist eine individuelle Nuance da. Hohe Begeisterung erwecken auch noch hier und da die freien Rythmen des Cyklus „Nordsee“, mit der Heine nach den Litteraturhistorikern die Poesie des Meeres für die deutsche Dichtung entdeckt haben soll — aber Wilhelm Müllers „Lieder aus dem Meerbusen von Salerno“ und „Muscheln von der Insel Rügen“ liegen wohl früher, und überhaupt war nun nach Byron die Zeit für die Meerespoesie gekommen. Die Heinischen

Hymnen, in der Form wesentlich von Goethe bestimmt, weisen alle Schwächen der Heinischen Dichtung auf, den Mangel an Anschauung und die individuelle Willkür und Haltlosigkeit, aber man wird nicht leugnen können, daß sie zu großer Weltanschauungsdichtung wenigstens emporstreben, wenn sie es auch nicht werden. Für seine Anhänger ist Heines Bedeutung als Prophet einer neuen Weltanschauung einfach ein Dogma, er ist ihnen der vorbildliche moderne Mensch. So lesen wir bei einem Modernen: „Im achtzehnten Jahrhundert wird zuerst ein Gedanke allmächtig. Die Idee, das alles treibt, alles in Fluß geraten kann. Daß es keine ewigen Institutionen giebt. Nirgendwo. Religiös nicht, moralisch nicht, sozial nicht, ästhetisch nicht... Es ist eine Thatsache, daß alles donnernd fließt. Aber ist diese Thatsache eine gute oder schlechte? Es sind zwei ganz verschiedene Antworten denkbar. Die eine ist pessimistisch, die andere optimistisch. Beide erkennen den Sturm der Dinge an. Aber der einen ist er bloß Sturm, Spektakel, Unruhe. Der anderen ist er die siegende Logik, der Fortschritt, die wirkliche Entwickelung zur höheren Harmonie..." In diese Entwickelung nun soll Heine hineingestellt sein: „In seiner Jugend ist er romantischer Pessimist mit einem frühalten, unreif alten Zuge, den seine Zeit hat als Wellenthal einer wilden Epoche, die jeden Überblick verloren hat. Auf der Höhe seiner Kraft ist er sozialer, ethischer Optimist, stolz getragen von einem Wellenkamm, den er sich mit erobert, den Blick auf ungeheuren sozialen und ethischen Fernen. In der Krankheit, die seinem kurzen Leben zugleich das wirkliche Alter ist, fühlt er dann ein philosophisches Manko, das in beiden Phasen seines Lebens war." Dieses Manko wird später so umschrieben: „Was wird im Emporgang der großen Menschheitsentwickelung aus den Milliarden Individuen, die unablässig herbstlich abregnen wie welkes Laub, während der Baum wächst?" Eine recht hübsche Entwickelung, nur historisch ein bißchen leichtsinnig. Zunächst einmal gilt denn doch neben dem „alles fließt" auch noch das „alles bleibt"; denn da die Mutter Erde besteht und das Weltgetriebe noch immer durch

Hunger und Liebe und vielleicht ein bißchen Kunst und Wissenschaft gelenkt wird, so dürfte neben der radikalen doch auch die konservative Weltanschauung einige Berechtigung haben, wie denn unsere ganz Großen sich stets weder vom Pessimismus noch vom Optimismus haben einfangen lassen. Das Restaurationszeitalter weiter, in das Heines Jugend fällt, war keineswegs eine pessimistische Zeit, viel eher war dies die Periode nach 1830 trotz der großen Worte des jungen Deutschlands. Aber überhaupt, wo sind denn die ungeheuren sozialen und ethischen Fernen, auf denen Heines Blick geruht haben soll? Ich finde bei ihm nicht einmal für die Gegenwart, in der er lebte, ein besonders reiches Ideenarsenal, im Ganzen nur die landläufige Ware des französierenden Liberalismus, hier und da ein bißchen pikant aufgestutzt. Für seine historische Auffassung genügte ihm die bekannte ganz oberflächliche Antithese: Barbaren und Hellenen, wobei er seine eigene Rasse den Barbaren zuwies, für seine Person aber gern für einen Hellenen gegolten hätte, obschon er in seinen Nordseebildern ehrlich gestanden:

„Widerwärtig sind mir die Griechen
Und gar die Römer sind mir verhaßt",

was man ihm ohne weiteres glaubt. Politisch hat er den internationalen Kosmopolitismus und Demokratismus, obschon dieser letztere seiner künstlerischen Natur gelegentlich wieder Angst machte, den Haß gegen Fürsten, Junker und Pfaffen, besonders den gegen Preußen gepredigt, mit dem Sozialismus hier und da kokettiert, ethisch die Lehre von der Emancipation des Fleisches vertreten — große Perspektiven vermißt man durchaus, was er von Zukunftsmusik (in „Deutschland ein Wintermärchen" Kaput I) von sich gegeben, läuft auf einen ganz gewöhnlichen schönselig thuenden Materialismus hinaus, der etwa einem heutigen Durchschnittssozialdemokraten, aber schwerlich irgend einem ernsten gebildeten Manne genügen kann. Gescheit war Heine ja ohne Frage, und sein Witz wird ohne Zweifel auf harmlose Gemüter noch lange wirken, aber von ihm als „Riesenkerl" zu reden, ist lächerlich, das können nur Leute, die von

der Phrase in Wirklichkeit so benebelt sind, wie Heine sich bisweilen stellte, es zu sein. Riesig sind an Heine nur die Eitelkeit und Unverfrorenheit, und riesig ist die Dummheit des deutschen Volkes gewesen, das sich ihn so lange als einen seiner Großen hat aufschwatzen lassen.

Heinrich Heine ist in der That der unheilvollste Geselle, der im neunzehnten Jahrhundert nicht bloß durch die deutsche Litteratur, sondern auch durch das deutsche Leben hindurchgegangen ist, er erscheint, wenn man seine Thätigkeit als Ganzes ins Auge faßt, durchaus als Seelenverwüster und -vergifter, als der Vater der Decadence, und zwar auf fast allen Gebieten, litterarisch, politisch, sozial. Ich habe an seiner Poesie gelten lassen, was daran Gutes ist, ich will auch die Persönlichkeit Heines nicht ohne weiteres verdammen — er kann zunächst einmal für sein Judentum nichts, und die Zeit, die den Grabbeschen Nihilismus entwickelte, hat einen bestimmten Anteil auch an der Heinischen Frivolität; aber das Urteil über die Wirkung Heines, den Wert seiner Persönlichkeit darf man sich durch historische und andere Erwägungen nicht bestimmen lassen. Und so ist denn zunächst einmal festzustellen, daß sich Heine seine litterarische Geltung keineswegs auf loyale, sondern auf die denkbar gemeinste Weise errungen hat. Kaum einen seiner bedeutenden Zeitgenossen hat er unbeschmutzt gelassen: Nicht bloß Platen hat er in einer Weise behandelt, die noch heute bei jedem anständigen Menschen Ekel hervorrufen muß, sondern auch Goethe, Tieck, Uhland, später Freiligrath u. a. zum Teil in niederträchtigster Weise verleumdet, zum Teil höhnisch verspottet, und das alles aus keinem anderen Grunde, als um selbst emporzukommen, selbst als der große Mann zu gelten. Der Beweis ist hundertmal erbracht und jeden Augenblick wieder zu erbringen; wer vor ihm die Augen verschließt, handelt einfach unehrlich. Weiter steht auch fest, das kein anderer als Heinrich Heine die moderne Ruhmzüchtung durch die Presse zuerst in Deutschland eingerichtet hat, alle schlechten Mittel, selbst Denunciation und dergleichen nicht verschmähend. Auch hierfür wäre der Beweis, beispielsweise schon durch genaue Darstellung

des Verhältnisses zu Heinrich Laube, leicht zu führen. Schlimmer noch ist vielleicht die Herabwürdigung der eigenen Dichtung und Schriftstellerei zu bloßem Reklamemachen; seit Heine haben wir in Deutschland den Feuilletonismus, der im Grunde weiter nichts ist als der große Eitelkeitsmarkt, auf dem sich die Schriftsteller selber bei Gelegenheit aller möglichen Dinge in interessanten Posen produzieren. Da Heine die ausgiebige Gestaltungskraft fehlte, und er sehr wohl einsah, daß man mit vortrefflicher Lyrik zwar unsterblich, aber schwerlich bei Lebzeiten ein berühmter d. h. gutbezahlter und gefürchteter Mann werde, so hat er sich früh auf diesen Feuilletonismus geworfen: die berühmten Reisebilder, von der noch leidlich harmlosen „Harzreise“ an bis zu den berüchtigten „Bädern von Lucca“ sind weiter nichts, das einfache Rezept ist: allerlei Pikanterieen mit sogenannten hochpoetischen Stellen wechseln zu lassen, die Hauptsache aber die Inscenesetzung der eigenen Persönlichkeit. Alles, was Heine in großen Formen unternahm, seine Jugendtragödien „Almansor“ und „Ratcliff“, sein Roman „Der Rabbi von Bacharach“, seine paar Novellen, scheiterte oder wurde nicht einmal fertig, im verlogenen und witzelnden Feuilletonstil aber blieb er allzeit der große Meister — und seine sogenannten Epen „Atta Troll“ und „Deutschland, ein Wintermärchen“ sind denn auch nichts weiter als feuilletonistische Reisebilder in Versen. Ich will nicht leugnen, daß der Heinische Witz seiner Zeit hier und da auch einmal gut gewirkt, beispielsweise das deutsche Philisterium aus seiner trägen Ruhe aufgerüttelt hat, wobei freilich nicht zu übersehen ist, daß es auch ein radikales Philisterium gab und jetzt erst recht giebt — aber in der deutschen Gesamtentwickelung bedeutet der Heinische Feuilletonismus weiter nichts als die Inthronisierung der persönlichen Eitelkeit, der Oberflächlichkeit und gesuchten Manier, der Verlogenheit und Niedertracht. Bis auf den heutigen Tag ist der Heinische Geist unter dem Strich unserer Zeitungen lebendig geblieben und hat unzählige Keime hoffnungsvollen deutschen Lebens vernichtet. Überhaupt ist Heine, der Jude — und damit kommen wir zum Hauptpunkt — der schlimmste

Feind des Deutschtums gewesen, um so gefährlicher, weil er dessen Stärken und Schwächen so genau kannte, jene, sie instinktiv fürchtend, durch geschicktes Komödienspiel für sich unschädlich zu machen suchte, mit diesen schamlos paktierte. Man lese einfach „Deutschland ein Wintermärchen“ und beobachte, ob nicht gerade durch das, was Heine angreift und verspottet, das neue Deutschland groß und stark geworden, und, was er erhebt, noch heute ein fressender Schaden bei uns ist. Es gehörte der ganz unglaubliche Mangel an nationalen Instinkten dazu, um Heine wirklich zu einem deutschen Lieblingsautor werden zu lassen.

Auf die Komödie der „Flucht“ Heines nach Paris und die Rolle, die er dort, von Frankreich bezahlt, als Vorkämpfer im Freiheitskampfe der Menschheit und mit der angeblichen Sehnsucht nach Deutschland im Herzen, vortrefflich spielte, gehe ich nicht näher ein, will auch seine eigentlich politische Lyrik, die noch heute als meisterhaft hingestellt wird („Immer und in jeder Zeit hat er die echteste Dichterform gewahrt . . . aus Vergänglichem ewig Typisches geschaffen“), nicht näher charakterisieren — ich halte z. B. Freiligrath und Dingelstedt (von dessen „Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters“ Heine ebenso viel profitiert hat wie Dingelstedt von ihm) für bessere politische Dichter als Heine und stelle ihn tief unter Storm, wenn dieser auch nur weniges Politische geschaffen; das „Wintermärchen“, ohne Zweifel von Dingelstedts „Nachtwächters Weltgang“ angeregt, erscheint mir als Ganzes nur als eine Aneinanderreihung von Witzen, ganz selten durch ein realistisches Bildchen oder einen „Traum“ nach Heinischer Manier unterbrochen. Ebensowenig gedenke ich auf die eigentlichen Prosaschriften Heines, sein „Deutschland“ u. s. w. näher einzugehen: Es sind meist gefährliche Parteischriften, ohne das, was der Parteischrift einzig und allein die Berechtigung giebt, die Ehrlichkeit. Den Darstellungen deutschen Geisteslebens, die Heine für die Franzosen geschrieben hat, geht nicht bloß gründliches Wissen ab, sondern es wird auch alles wieder feuilletonistisch zugerichtet. Aller Wahrscheinlichkeit nach hätte die Bedeutung, die Heine für Deutschland hatte, mit dem

Jahre 1848 vollständig aufgehört, wie sie denn in der That für eine Weile stark hinschwand, aber nun sank der Dichter aufs Krankenlager, in die „Matratzengruft", und damit war wieder die Gelegenheit zu neuen Posen gegeben. Aber alles, was wahr ist: Der von fürchterlichen Leiden gequälte Heine wächst nun wirklich zu einer Art Größe empor, an der Matratzengruft des jüdischen Dichters hat zwar nicht das deutsche Volk im besonderen, aber die ganze Menschheit einige Ursache zu verweilen. Ich gebe hier Emil Kuh das Wort, einem Rassegenossen Heines, aber in anderer Zucht erwachsen als er: „Schon am Morgen seines Lebens hatten sich Parodist und Zerstörer dem Dichter und Bildner schadenfroh angeschlossen, Märchen und Wunder mit Larven und Koboldgesichtern um seinen Besitz gestritten, Formgefühl und Schelmenlaune einander die Wage gehalten. Der gewissenhaften Strenge spinnefeind, pietätlos und mit geistiger Freiheit ausgestattet, übte er schon als junger Mensch eine persönliche Macht aus, nahm er immer weniger Respekt vor der Pflicht auf seine Entwickelungsstufen hinüber, spielte er immer verwegener mit sich und den Menschen, bis er am Ende vogelfrei geworden. Aber auch vogelfrei und auf dem Siechbette ist Heine der alte; auch in den Krallen der Krankheit ist die diabolische Einheit seines Wesens ungebrochen, und hier erst gewahrt man deutlich, daß sein Dämon, sein unreiner Dämon einem dunkeln Gesetz gehorcht, das ihn nicht weniger bindet, weil es sich in die keckste Ungebundenheit kleidet .... Lahm, halb erblindet, ein modernes Lazarushaupt, durch jeden Lichtstrahl, der ins Zimmer dringt, eine Pein, durch jeden Tritt im Nebengemach eine Marter erduldend, jedes Halbjahr die Wohnung und mit ihr nur die Plagen der Außenwelt wechselnd, von nichtssagenden Burschen überlaufen, in seiner nächsten Umgebung nur „Schraffel" sehend, schreibt und sammelt er für sein Buch Lutetia, läßt er den Doktor Faust tanzen und die keusche Diana Liebesunfug treiben, singt er die unheimlichen, übermütigen, frechen, die rührend schönen, die gemüterschütternden Gesänge des Romanzero ... Dabei führt er den freundschaft-

lichen Hader mit seinem Verleger, zäh und gewandt wie ein Advokat, durch alle erdenklichen Phasen, ficht er mit den reichen Erben seines Oheims um die armselige Pension, die ihm rechtmäßig zukommt, wehrt er Journalangriffe ab, füttert er seine Eitelkeit und seine Ruhmsucht und überwacht er die Interpunktion und Orthographie auf den Korrekturbogen seiner neuen Bücher, weil er immer honett und proper vor dem Publikum erscheinen wolle und nirgends ein Knopf an seiner geistigen Toilette fehlen dürfe. Sogar seine beliebten Nichtsnutzigkeiten gegen Personen, die er einst in die Acht erklärt, gehen auf seinem Krankenlager nicht leer aus, nicht einmal seine alten Bosheiten gegen Maßmann und die preußischen Könige. Um keines Haares Breite innerlich verändert siecht er dem Tode entgegen, der in seinem Humor gefangene Dichter und Parodist, der jeden Vogel an sein Gitter locken und jeden verscheuchen mußte, weil gerade in diesem Widerspruche sein Wesen gesponnen und geknüpft war. Unbekümmert um den eigenen Leib, der gleichsam versengt sich von ihm ablöste, spielte dieser Geist in Spott und Anmut nach wie vor. Den ächzenden Knochen gelang es nicht, die Bitternis der Seele als Leidensgefährtin wachzurufen, und nicht dem zerschmelzenden Fleische dem Herzen Mitleid abzubetteln. Die Mythe von Psyche in der Unterwelt kehrt sich hier um: Heines Geist schwelgte am Gastmahle der Proserpina, während sein Leib, am Boden kauernd, schwarzes Brot genoß. Wer wollte diesen Geist vor das sittliche Gericht fordern, auf daß er sich wegen des vielfach schnöden Mißbrauchs seiner Kräfte verantworte?! Hat er doch seines eigenen gemißhandelten Körpers gespottet und gelacht!" Wir können nun freilich um unseres Volkes willen Heine das Gericht nicht ersparen, aber auch uns ergreift das Schauspiel, das sein Leiden und Sterben bietet, auch wir haben Verständnis für die unheimliche Decadencepoesie des „Romanzero" und der „letzten Gedichte", mag — von einer Anzahl trefflicher Balladen abgesehen — nun die Form auch immer mehr verlottern und das Letzte ein Versinken im Sumpfe sein.

Im Ganzen steht unser Urteil fest: Dieser fremde Dichter hat sich für alle Zeiten einen Platz in unserer Litteratur erobert, aber einer von den Unsern ist er doch nicht, und sein Einfluß ist bis auf diesen Tag nur unheilvoll gewesen. Zwar auf unsere wahrhaft Großen, auf die Hebbel und Ludwig, Mörike und Annette Droste, Keller und Storm hat er entweder gar nicht oder doch nur ganz unbedeutend gewirkt, und seit dem jüngsten Sturm und Drang ist sein ästhetischer Einfluß in der Hauptsache überwunden, mögen auch moderne Juden und Judengenossen immer noch einmal heinisieren; leider aber noch nicht sein geistiger, da hält ihn die radikale Partei. Aber wir glauben auch hier an den Sieg deutschen Geistes, die Heinische Negation kann auf die Dauer kein Volk befriedigen, das sich bei aller geistigen Kühnheit die ewigen Grundlagen menschlich-sittlicher Existenz niemals hat erschüttern lassen, das das Volk Luthers, Goethes und Bismarcks ist. Bei den überhaupt zur Reife befähigten Deutschen hat die Verehrung Heines, des Dichters wie des „freien Geistes", in den letzten Jahrzehnten denn auch schon sehr stark abgenommen, man kann ihn vielfach überhaupt nicht mehr lesen. Das schließt natürlich nicht aus, daß er auf lange Zeit hinaus noch eine „interessante" Persönlichkeit, mit der man sich hier und da beschäftigt, bleibt.

Karl Gutzkow.

Karl Gutzkow ist heute so ziemlich vergessen. Von seinen Dramen erscheinen nur noch, selten genug, „Uriel Acosta" und „Zopf und Schwert" auf unseren Bühnen, das erstere Stück meist nur einem Schauspielvirtuosen zu liebe, das letztere hier und da bei patriotischen Gelegenheiten, die großen Romane des Dichters aber lesen wohl nur noch die Leute, die sich mit ihnen Jugenderinnerungen wachrufen können. Man kann nicht gerade sagen, daß dieses Los des einst so viel Gefeierten und so schwer Bekämpften unverdient sei, es ist nur zu natürlich: Gutzkow

hat sein Leben lang mit allen seinen Kräften seiner Zeit gedient, und seine Zeit ist vorübergegangen. Aber dient nicht jeder Dichter seiner Zeit, soll er dies nicht? Kommt nicht vielleicht gerade, indem er seiner Zeit dient, das Beste seines Wesens, sein Ewiges zum Vorschein? Wir sind heute nicht mehr dieser Anschauung, wir halten dafür, daß das mit dem dichterischen Genie und Talent Gegebene, das wir in der Hauptsache als nationales Erbe betrachten, das Wesentliche und Wichtige ist, daß zwar nach wie vor für den Dichter die Pflicht besteht, sich der Zeitelemente, die wir als Kultur der Natur gegenüberstellen, nach Kräften zu bemächtigen, aber nur um sie individuell und weiter national zu prägen. Der Dichter soll nicht dienen, der Dichter soll herrschen, aber selbstverständlich nicht zu seinem, sondern zu seines Volkes Ruhm. Etwas anderes ist es mit dem Schriftsteller, dessen Aufgabe ist es weniger, das Wesen seines Volkes zu offenbaren als die Zeit, in der er lebt, verstehen zu lehren und seine Kraft an die Erreichung bestimmter Ziele zu setzen. Gutzkow war mehr Schriftsteller als Dichter, obschon ihm dichterische Gaben nicht fehlten, er hat als Schriftsteller nach bester Einsicht seine volle Pflicht gethan, und so wird er auch in der Geschichte der deutschen Kultur sicher fortleben, wenn auch seine Werke einst völlig verschollen sein sollten. Doch ist einstweilen nicht unmöglich, daß sie, wenn auch nicht für die Allgemeinheit, doch für engere Kreise noch einmal wieder bis zu einem bestimmten Grade aufleben. Verwandte Kämpfe kehren ja immer wieder, und dann ruft man die Geister der Vergangenheit zum Beistand. Weshalb sollte nicht auch noch einmal eine dem nun toten Liberalismus verwandte Bewegung kommen? Das ist wohl um so sicherer, als ja der Liberalismus **mutatis mutandis** die wieder erstandene Aufklärung war, und überhaupt konservative und liberale, mehr nationale und mehr internationale Perioden wechseln.

Es war einmal Mode, Gutzkow mit Lessing zu vergleichen. Als Mensch hat er gar nichts von diesem, und auch seine litterarische Stellung ist doch anders, da Gutzkow keineswegs

der Bahnbrecher einer neuen Dichtung, wenn auch Freiheitskämpfer war. Viel zutreffender ist der Vergleich mit Voltaire, den Adolf Stern in einem vortrefflichen Essay genauer durchgeführt hat: „Man hat hier und da an gewisse Bezüge Gutzkows und seiner eigentümlichen Stellung in der Litteratur zu Voltaire erinnert, an die mächtige Wirkung beider auf die Zeit, die Vergötterung von der einen, die völlige Mißachtung von der anderen Seite. Man fand Vergleichungspunkte in dem starken Übergewicht des Verstandes, der Reflexion bei beiden, in der unbesiegbaren Neigung in alles einzugreifen und bei allem mitzuwirken, in der Mischung publicistischer und poetischer Thätigkeit. Man hat hervorgehoben, daß in Gutzkows Natur Züge wiederkehren, die wir an dem einflußreichsten französischen Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts kennen: Der gewaltige Thätigkeitsdrang, die streitbare Eifersucht, die Gemütsansprüche bei starker Skepsis und rücksichtsloser Kritik. Der Vergleich lockt unwillkürlich tiefer. Gutzkow erscheint auf den ersten Blick gleich Voltaire als ein rücksichtsloser Neuerer, seine Produktion voll kühner Wagnisse. Im Spiel seines Geistes setzt er sich gleich dem französischen Dichter leicht und keck über die Schranken der Natur hinaus, innerhalb derer allein die reine poetische Darstellung und die reine poetische Wirkung gedeihen. Gutzkow nahm es gleich Voltaire oft genug als ein Recht in Anspruch, für eine bestimmte Tendenz Scheinfiguren und Karikaturen statt individuell beseelter Gestalten auftreten zu lassen; unmögliche Situationen darzustellen, obschon bereits hier der Unterschied nicht übersehen werden darf, daß der Autor des „Candide“ und der „Prinzessin von Babylon“ dergleichen Situationen mit Sicherheit hinstellt, als wären es Alltäglichkeiten, während der Verfasser von „Maha Guru“ und von „Blasedow und seine Söhne“ dieselben in schattenhafter, unbestimmter, gleichsam sich selbst bezweifelnder Weise vorführt. Bei Gutzkow wie bei Voltaire erscheint dann diese Freiheit wundersam gepaart mit einem tiefen Respekt vor der litterarischen und künstlerischen Tradition, auch wenn es die Tradition der Willkür und des

Zufälligen wäre. Die Gewohnheiten der Scene, die Überlieferungen der theatralischen Äußerlichkeit übten in der dramatischen Produktion beider einen weit stärkeren Einfluß, als man nach ihrer zum Neuen drängenden Natur hätte vermuten sollen. Endlich, um nicht eine doch unzulängliche Parallele in kleinen Dingen fortzusetzen, giebt es zwischen Voltaire und Gutzkow noch einen bedeutsamen Vergleich. Wie sich die Vielartigkeit der Voltaireschen Arbeiten, der jähe Wechsel seiner geistigen Lebensäußerungen und Launen auf den innersten Antrieb, der „Aufklärung“ Raum zu schaffen, zurückführen läßt, so kommt Einheit in Gutzkows Schöpfungen, Arbeiten und Anläufe, wenn man keiner Bethätigung seines Talents gegenüber vergißt, daß der Drang, den politischen Freisinn, den Liberalismus, die Tendenzen unseres Jahrhunderts zu fördern, für ihn wesentlicher waren, als die Freude an der Fülle der Erscheinungen und dem Leben in seiner Totalität ... Doch vergessen wir über diesen Vergleichspunkten die ungeheuren Unterschiede des Schicksals, des Naturells, des Jahrhunderts nicht, die gebieterisch ein weiteres Fortspinnen des Vergleichs untersagen. Gutzkow selber würde halb resigniert und halb bitter auf den gewaltigen Abstand zwischen der äußeren Lebenslage des Patriarchen von Ferney, der als Grand seigneur auf eigener Herrschaft Hof hielt, und der des deutschen Schriftstellers hingewiesen haben, welcher mit dem letzten Korrekturbogen in der Hand stirbt. Wir aber erinnern uns, daß weit über den Trennungspunkt hinaus zwischen einem cholerisch-sanguinischen Temperament, wie es Voltaire, und zwischen einem melancholisch-cholerischen, wie es Gutzkow besaß, Erziehung und Lebenseindrücke den Franzosen des achtzehnten und den Deutschen des neunzehnten Jahrhunderts auf divergierende Bahnen weisen. Die Grundverschiedenheit der Jahrhunderte, die heitere kecke Zuversicht, der unverwüstliche Lebensmut, der über den Tagen der Aufklärung waltete, der sorgliche Trübsinn und die Resignation, die selbst bei den Orgien unserer Tage sitzen — brauchten wir nicht einmal zu erwähnen.“ Im Ganzen geht der Vergleich Gutzkows mit Voltaire zu hoch,

da der deutsche Schriftsteller die europäische und nationale Bedeutung des Franzosen nie erlangt hat. Vor allem, Voltaire hat keinen Dichter wie Hebbel neben sich, nur einen Rousseau, der auch mehr Schriftsteller als Dichter ist, von der gewaltigen realistischen Bewegung der Zeit, die poetisch wie politisch de facto viel mächtiger ist als die jungdeutsche und liberale, ganz zu schweigen.

Von Gutzkows Werken haben wir hier selbstverständlich die näher zu betrachten, in denen er am meisten Poet ist. Es sind das die Dramen, die in die vierziger Jahre fallen, und seine beiden großen Zeitromane. Die Bühne eroberte der Dichter zunächst mit einer Anzahl bürgerlicher Dramen, Schauspielen, und errang dann mit einem geschichtlichen Trauerspiel und zwei historischen Lustspielen seine größten und dauernden Erfolge. Die bürgerlichen Dramen sind heute vollständig veraltet, ihrer Zeit hatten sie ungefähr die nämliche Bedeutung, die Sudermanns Stücke in unserer Zeit gehabt haben: Sie brachten der deutschen Bühne eine neue, die französische Technik und eine bestimmte litterarische Haltung, auch neue Probleme, die aber keineswegs herzhaft angepackt und zu einem guten Teil auf den Effekt zugeschnitten und mit Zeitanspielungen ausgestattet wurden. „Richard Savage oder der Sohn der Mutter," das erste dieser Stücke, spielte noch auf gewissermaßen „romantischem" Boden, in England zur Zeit der Addison und Steele, und war ein rührendes Sensationsstück, aber die Zeitbezüge fehlten nicht, man erkannte hinter dem schlecht festgehaltenen historischen Gewande leicht die jungdeutsche Wirtschaft. Ins deutsche Leben wagte sich Gutzkow dann mit „Werner oder Herz und Welt" und „Ein weißes Blatt", denen in späterer Zeit noch „Ottfried" und „Ella Rose" folgten. „Werner" ist das relativ beste dieser Stücke, es tupft wenigstens an ein ernsthaftes Problem und hat leidlich natürlichen Dialog. Der Held hat, um Carriere zu machen, mit seiner Jugendliebe gebrochen, nimmt sie dann aber in bester Absicht in sein Haus auf und gerät dadurch in allerlei Konflikte. Natürlich ist die Aufnahme der Jugendgeliebten

genau so wahrscheinlich wie die Rückkehr der Magda in Sudermanns „Heimat“ in ihr Vaterhaus — man möchte Sudermann den Stoff zu einer Neubearbeitung empfehlen, er könnte etwas damit „machen“ —, aber in der Gestalt des Helden sind wenigstens Intentionen, die interessieren, wenn sie auch nicht herausgekommen sind. Das „weiße Blatt“ hätte ein Lustspiel im Stil der „Journalisten“ werden müssen, als Schauspiel mangelt ihm der Gehalt. Über die späteren bürgerlichen Dramen kann man stillschweigend hinweggehen, obwohl auch sie zum Vergleich mit modernen Produkten manchmal nicht übel geeignet sind. Der große Erfolg Gutzkows war dann bekanntlich sein „Uriel Acosta“, der wie eine historische Tragödie aussieht, aber, wie schon Karl Frenzel richtig bemerkt hat, auch nur ein Familienstück ist. Man kann überhaupt Gutzkows Drama der comédie larmoyante der Franzosen vergleichen; wie diese, die Dichtung der La Chaussée und Marivaux hinter der klassischen Tragödie, schreitet Gutzkow hinter Schiller und Goethe einher. Aber Frenzel hat recht: „Nie hat Gutzkow das Familienleben seelischer geschildert, nie ist seine Form reiner, seine Sprache edler gewesen“ als hier im „Uriel Acosta“. Und es ist auch das Beste von seinem Wesen in Uriel, mag man diesen immerhin einen Schwächling nennen. Eine wirkliche Tragödie ist der „Uriel Acosta“ nun freilich nicht, der Unglückliche, der um den Preis seiner Überzeugung gebracht wird, vermag höchstens zu rühren, aber als Dichtung soll man das Werk gelten lassen. Der Erfolg des Stückes schrieb sich mit davon her, daß die Zeit wieder einmal religiös aufgeregt war, die deutsch-katholische Bewegung der Ronge u. s. w. hielt ganz Deutschland in Atem, und da kam dieses Toleranzgedicht eben recht. Wir wissen heute, daß Toleranz unter Umständen Sünde ist, völlig jedoch können wir uns der Stimmung des Werkes auch heute noch nicht entziehen, dafür sind wir eben Deutsche.

„Glaubt, was ihr glaubt! Nur überzeugungsrein!
Nicht, **was** wir meinen, siegt, de Santos! Nein,
Wie wir es meinen, das nur überwindet.“

Mir persönlich ist Gutzkows „Uriel Acosta“ um seines echt-elegischen Hauchs willen fast lieber als Lessings „Nathan“, so viel höher dieser auch steht. — Über „Zopf und Schwert“, das älteste der historischen Lustspiele Gutzkows, ist weiter nichts zu sagen, als daß es im Rahmen seiner auf historische Echtheit und Lebenswahrheit nicht gerade angelegten Gattung eine recht brave Arbeit ist. Selbstverständlich ließe sich dem Charakter und dem Hofe Friedrich Wilhelms I. poetisch etwas viel Bedeutenderes abgewinnen. „Das Urbild des Tartuffe,“ Gutzkows zweites berühmtes historisches Lustspiel, hat sogar Hebbels Anerkennung bis zu einem bestimmten Grade gefunden: „Dialogisierte und, wenn man lieber will, personificierte Satire ist es, was Gutzkow im „Urbild des Tartuffe“ giebt. Nicht Menschen mit Fleisch und Blut treten vor uns hin, sondern Typen. Allein das ist auch bei seinen Vorgängern, bei dem doch gewiß äußerst respektabeln Dänen Holberg, hin und wieder selbst bei Molière der Fall. Und diese Typen stellen sich zu einem Wort zusammen, mit dem der Verfasser den ganzen gesellschaftlichen Zustand entzaubert, wenigstens so weit, daß er sich zu der Heuchelei, auf der er größtenteils beruht, notgedrungen bekennen muß. Ich kann mir die umständliche Reproduktion des Stückes ersparen ... Aber ich muß der hohen Rundung und Geschlossenheit desselben in Erfindung und Ausführung meine Hochachtung bezeugen.“ Diese Hebbelsche Hochachtung verhinderte nicht, daß später Paul Lindau Gutzkow maßlos angriff, weil er — den historisch höchst ehrenwerten Präsidenten Lamoignon als das Urbild des Tartuffe hingestellt — und Gutzkow änderte den Namen seines Helden! „Der Königslieutenant“ ist durchaus zu verdammen und nur von den gern französisch radebrechenden Schauspielvirtuosen à la Friedrich Haase gehalten worden.

Was Gutzkow als Zeitmensch war, wie weit seine Spürkraft den Zeitbewegungen wirklich nahe kam, zeigen seine beiden großen Romane „Die Ritter vom Geist“ und „Der Zauberer von Rom“. Das Muster namentlich Eugen Sues — Balzac stand unver-

gleichlich höher als Gutzkow und seine Kunst ist eine andere — ist in ihnen gar nicht zu verkennen, aber man wird doch nicht bestreiten können, daß der deutsche Dichter bedeutend mehr geleistet hat als der sensationelle Franzose, mögen immerhin „Die Geheimnisse von Paris“ und „Der ewige Jude“ auch im Milieu der Gutzkowschen Romane nachspuken. Auf die Theorie vom Romane des Nebeneinander, die Gutzkow für diese Werke aufstellte, wollen wir hier nicht genauer eingehen, es genügt die Hauptstelle aus dem Vorwort zu den „Rittern vom Geiste“ zu citieren: „Ich glaube wirklich, daß der Roman eine neue Phase erlebt. Er soll in der That mehr werden, als der Roman von früher war. Der Roman von früher, ich spreche nicht verächtlich, sondern bewundernd, stellte das Nacheinander kunstvoll verschlungener Begebenheiten dar. Diese prächtigen Romane mit ihrer klassischen Unglaubwürdigkeit! Diese herrlichen, farbenreichen Gebilde des Falschen, Unmöglichen, willkürlich Vorausgesetzten! Oder wer sagte euch denn, ihr großen Meister des alten Romans, daß die im Durchschnitt erstaunlich harmlose Menschenexistenz gerade auf einem Punkte soviel Effekte der Unterhaltung sammelt, daß ohne Lüge, ohne willkürliche Voraussetzung sich alle Bedingungen zu einem einzig behandelten kleinen Stoffe zuspitzen konnten? Die seltenen Fälle eines drastischen Nacheinanders greift das Drama auf. Sonst aber — lebenslange Strecken liegen zwischen einer That und ihren Folgen! Wieviel drängt sich nicht zwischen einem Schicksal hier und einem Schicksal dort! Und ihr verbandet es doch? Und was dazwischen lag, das warft ihr sorglos beiseite? Der alte Roman that das. Er konnte nichts von dem brauchen, was zwischen seinen willkürlichen Motiven in der Mitte liegt. Und doch liegt das Leben dazwischen, die ganze Zeit, die ganze Wahrheit, die ganze Wirklichkeit, die Wiederspiegelung, die Reflexion aller Lichtstrahlen des Lebens, kurz, das, was einen Roman, wenn er eine Wahrheit aufstellte, fast immer sogleich widerlegte und nur eine Thatsache gelten, siegen ließ, die alte Wahrheit von der — unwahren, erträumten Romanenwelt! — Der neue Roman ist der Roman

des Nebeneinanders. Da liegt die ganze Welt! Da ist die Zeit wie ein ausgespanntes Tuch! Da begegnen sich Könige und Bettler! Die Menschen, die zu der erzählten Geschichte gehören, und die, die ihr nur eine wiederstrahlte Beleuchtung geben. Der Stumme redet nun auch, der Abwesende spielt nun auch mit. Das, was der Dichter sagen, schildern will, ist oft nur das, was zwischen zweien seiner Schilderungen als ein Drittes, dem Hörer Fühlbares, in Gott Ruhendes in der Mitte liegt. Nun fällt die Willkür der Erfindung fort. Kein Abschnitt des Lebens mehr, der ganze, runde, volle Kreis liegt vor uns; der Dichter baut eine Welt und stellt seine Beleuchtung der der Wirklichkeit gegenüber. Er sieht aus der Perspektive des in den Lüften schwebenden Adlers herab. Da ist ein endloser Teppich ausgebreitet, eine Weltanschauung, neu, eigentümlich, leider polemisch. Thron und Hütte, Markt und Wald sind zusammengerückt. Resultat: durch diese Behandlung kann die Menschheit aus der Poesie wieder den Glauben und das Vertrauen schöpfen, daß auch die moralisch umgestaltete Erde von einem und demselben Geiste doch noch göttlich könne regiert werden.“ Man braucht nur an Goethes Romane zu denken, um die Halbheit und Schiefheit dieser Anschauungen einzusehen: als ob es keine symbolischen Lebensläufe, keine typischen Zustände gäbe, deren dichterische Darstellung im Nacheinander ein Weltbild ermöglichte. Aber ähnliche Weisheit hat dreißig Jahre später Zola von sich gegeben, um seinen roman documentaire dem Abenteuerroman gegenüber durchzusetzen — das einzig Berechtigte ist bei Gutzkow wie bei Zola die Forderung eines breiteren und genaueren Milieus. Spaßhaft ist es nun, daß Gutzkows Romane trotz seines Programms rechte Abenteuerromane geworden sind, daß ihre Wahrscheinlichkeit nicht über, sondern unter sehr vielen älteren Romanen steht. Aber sie sind interessant und gehaltvoll, interessant durch die Fülle von Lebensverhältnissen, in die Gutzkow in der That einen Blick thun läßt — weniger ist seine Benutzung von Zeitmodellen zu loben — gehaltvoll durch die Erörterung aller möglicher Zeitprobleme. Freilich,

neue Ideen hat Gutzkow kaum und die Tendenz wird er nicht los, wie denn in den „Rittern vom Geiste“ die aristokratische Gesellschaft sicher mit Abneigung dargestellt ist. Aber man kann doch erkennen, wie sich eine ganze Zeit in einem immerhin regen und scharfsinnigen Geiste spiegelte, und das hat auch heute noch seinen Reiz. Die „Ritter vom Geiste“ stellen die Epoche unmittelbar nach 1848 dar, der „Zauberer von Rom“ lenkte zuerst wieder den Blick auf das katholische Deutschland, dessen Bedeutung für das deutsche Leben man sich seit langer Zeit zu unterschätzen gewöhnt hatte, und war tendenzfreier, selbst nationaler. Die Schwächen der Gutzkowschen Romane, wie all seiner Werke, liegen zuletzt in der Charakteristik: „Im Anfange schnitzt er Käserinden“, sagte Hebbel, „und wenn sie nach und nach ein halb menschliches Gesicht bekommen und Interesse zu erwecken anfangen, haut er seine Männerchen wieder zusammen. Das ist das objektive Resultat bei unleugbar vorhandenem subjektivem Reichtum.“ Es ist etwas Wahres dran, die Durchführung der Charaktere entspricht nie der oft vortrefflichen Intention. Doch hat Gutzkow eine große Anzahl von interessanten Figuren geschaffen, von denen der spätere Zeitroman zu einem guten Teil gelebt hat. Spielhagen und alle anderen Zeitromanschriftsteller verdanken Gutzkow sehr viel. Auch seine späteren historischen Romane, „Hohenschwangau“ z. B., sind subjektiv reicher als die meisten Werke der sogenannten archäologischen Dichtung.

Es ist keine Frage, daß Gutzkow eine durchaus unglückliche Natur war, und zwar weil ihm bei allerlei großen Gaben und tüchtiger Bildung (die Julian Schmidt in Gottes Namen bestreiten mag) die Hauptsache fehlte, die sichere Gestaltungskraft. Giebt es drei Grade der poetischen Wahrheit („Es kann so sein“, „Es ist so“, „Es muß so sein“), so ist Gutzkow unbedingt über den ersten nicht hinausgelangt. Seine Schuld war dann, daß er seine Schwäche zu einem Vorzug stempeln wollte; unaufhörlich wandte er sich einerseits gegen den echten Realismus, der, wie er behauptete, den Ideen keinen Raum verstattete, und

andererseits gegen die Formdichter und setzte das im weiteren und engeren Sinne Poetische gegen die Reflexion herab. Das rächte sich natürlich, um so mehr als Gutzkow von Eifersucht und Neid nicht frei war. So ward seine litterarische Stellung in den sechziger und siebziger Jahren eine fast unhaltbare, und die Katastrophen blieben nicht aus. Mit dem wüsten Pamphlet „Dionysius Longinus oder über den ästhetischen Schwulst in der neueren deutschen Litteratur" endete er. Wir wollen doch nicht vergessen, daß er geistig alles, was mit dem jungen Deutschland zusammenhängt, um Hauptslänge überragt.

Julius Mosen.

Obgleich jüngst eine neue Auswahl seiner Werke erschienen ist, ist Julius Mosen doch immer noch so gut wie verschollen, sehr mit Unrecht; denn als dichterische Gesamterscheinung steht er schwerlich viel unter Heine und Lenau und ist als eine tapfere deutsche Ringernatur ein gut Teil sympathischer. Aber man kennt nur noch die volkstümlichen Gedichte „Andreas Hofer" und „Der Trompeter an der Katzbach" von ihm, höchstens noch das Polenlied „Die letzten Zehn vom vierten Regiment", seine übrige Lyrik, so bedeutend sie ist, die großartigen Anläufe seiner Epen, seine vortrefflichen Novellen in den „Bildern im Moose" sind wie in eine Versenkung gefallen, und Litteraturhistoriker des neunzehnten Jahrhunderts bringen es fertig, ihn dem deutschen Volke einfach zu unterschlagen, wie ihn schon Julian Schmidt, der Himmel mag wissen, warum, fast völlig ignorierte. Nur in seiner sächsischen, genauer, seiner voigtländischen Heimat mag er noch hier und da genauer bekannt sein; es ist sein Landsmann Adolf Stern, der am besten über ihn geschrieben und ihm die richtige Stellung zwischen den „reinen" und den Tendenzpoeten seiner Zeit angewiesen hat.

Sohn eines Dorfschulmeisters, wurzelte Mosen sehr tief in seiner Heimat, und sie ist es denn auch gewesen, welche „die

Eigenart seines Geistes gebildet, ihm jene Naturseligkeit, jenen träumerischen, für Waldesdunkel, Wiesengrün und Bachesrauschen schwärmenden Hang gegeben, jene eigene unerklärliche Mischung von großer Natürlichkeit und einem gewissen ätherischen Element, die vor und nach ihm ohne Beispiel geblieben ist.“ In der That, Mosens Lyrik ist sehr selbständig: Man kann zwar sagen, daß sie von Uhland ausgeht, den er auch selber bei seinem Tode als seinen Meister gepriesen, man kann weiter genauer bestimmen, daß sie auf der Linie zwischen Wilhelm Müller und Eduard Mörike liegt, die Lyrik des ersteren an Eigenart und innerer Formvollendung übertreffend, die des letzteren nicht erreichend, aber es ist bei Mosen noch etwas, ich möchte sagen, Dämonisches, ein Naturgeist, der weder zu der norddeutschen Tiefebene Wilhelm Müllers noch der lachenden Hügellandschaft Schwabens, wohl aber zu den einsamen Tannenwäldern des Voigtlandes stimmt. So erhält auch der volksthümliche Zug in Mosens Begabung eine sehr eigentümliche Färbung. Mosen ist aber nicht wie Wilhelm Müller vornehmlich volkstümlicher Dichter, er ist auch wie Mörike und Hebbel Kunstlyriker und vermag sein eigenes tieferes Leben und das geheime Leben der Natur in vollendeten Bildern und bedeutsamen Visionen zu gestalten. Weiter ist er noch einer unserer besten politischen Dichter, von Burschenschaftsstimmungen ausgehend und trotz der Polenlieder von stolzer deutscher Gesinnung getragen, wenn er auch an seiner Zeit verzweifelt („An dieser Zeit ist Lieb und Leid verloren“) und sogar den Gefallenen von Leipzig zuruft:

„Wohl euch, daß ihr erschlagen,
Daß ihr erschlagen seid.“

Fast alle politischen Gedichte Mosens sind echt poetisch, oft großartige Symbolisierungen wie „Der eiserne Heinrich“, „Der Kreuzschnabel“, „Vision“ „Der Schafhirt“, manche echte Lieder. Man darf ruhig sagen, daß dieser Dichter auch von den eigentlichen politischen Lyrikern nicht übertroffen worden ist. Aber der Schwerpunkt seiner Lyrik liegt doch in den unpolitischen Stücken: So frische Frühlingslieder wie die Mosens, so neckische

und ernste Liebeslieder („Da drüben", „Der Nußbaum", „Brennende Liebe", „Totenklage", „Vorüber", „Dezembermorgen"), so wundervolle Naturbilder („Der träumende See", „Im Sommer"), so tiefsinnige Symbolisierungen inneren Lebens („Die Aloe", „Der Rehschädel") sind doch sehr selten in unserer Dichtung und verdienen von allen gekannt zu sein. Und auch die Balladen und Romanzen („Der Trompeter an der Katzbach", „Des Waffenschmieds Fenster", „Der erstochene Reiter", „Stimme vom Berge", „Stimme aus dem Thal", „Das Waldweib") darf man wohl unvergleichlich nennen; beispielsweise „Das Waldweib" stelle ich dem berühmten „klagenden Lied" Martin Greifs an die Seite. Es ist merkwürdig, daß die Kunde von dem bedeutenden Lyriker Mosen so völlig verloren gehen konnte. Aber er war nicht der Mann, seine eigenen Lieder in so und so viel Variationen zu geben, er pflegte die Stimmung in einem Gedicht zu erschöpfen; das Ohr des großen Publikums öffnet sich jedoch erst, wenn es dasselbe immer wieder hört. Nun, es ist für eine verspätete Gerechtigkeit noch nicht zu spät.

Den Stoff zu seinem ersten Epos, dem „Ritter Wahn" hat Mosen aus Italien mitgebracht, wohin ihn ein Glücksfall sehr früh führte, und das Werk noch in seinen jungen Jahren vollendet. Es ist in (unverbundenen) Terzinen geschrieben und steht, wie auch die zweite epische Dichtung Mosens, sein „Ahasver", augenscheinlich unter dem Einfluß Dantes. Wir, die wir die ältere deutsche Litteratur kennen, dürfen dabei noch an Wolframs „Parcival" und an einzelne Motive des Alexanderliedes denken. Über die Grundideen seiner beiden Epen hat der Dichter selber geschrieben: „Im Liede vom Ritter Wahn habe ich den Gegensatz von Ahasver — die zur Vereinigung mit Gott in der Unsterblichkeit ringende Seele — zur poetischen Anschauung zu bringen gesucht, während jetzt in Ahasver die im irdischen Dasein befangene Menschennatur, gleichsam der in einem Einzelwesen verleiblichte Geist der Weltgeschichte, erst in unbewußtem Trotze, dann endlich mit deutlichem Bewußtsein dem Gotte des Christentums sich schroff gegenüberstellt." Man kann aber

ruhig annehmen, daß Mosen, als er den „Ritter Wahn“ schrieb, noch nicht, wie später, unter dem Einfluß seiner welthistorischen Ideen stand, er schuf noch einigermaßen naiv, und so hat die Dichtung, wenn auch gedankliche Prozesse mitspielen (die Geister Tod, Raum und Zeit), doch im wesentlichen die volle Anschaulichkeit gewonnen und besitzt außerdem in ihrer jugendlichen Beweglichkeit, Frische und leichten Unbehilflichkeit einen sehr großen Reiz, so daß ich nicht abgeneigt bin, ihre Kenntnis für den ernsten Litteraturfreund noch einmal obligatorisch zu machen. Das Hauptthema ist eigentlich nicht das Ringen der Seele zur Vereinigung mit Gott, sondern die Flucht vor dem Tode, noch genauer, die Sehnsucht, die Macht des Todes zu brechen, und da nun die Fahrten des Ritters Wahn in kurzen Abenteuern sehr konkret gegeben werden, die Sprache (von den oft schlechten sächsischen Reimen abgesehen) schön und der Gedankengang im Ganzen klar ist, auch wirklich hochpoetische Erfindungen nicht fehlen, so kann man dies nicht allzulange Epos viel leichter lesen als zahlreiche berühmte andere, zumal im Zeitalter Maeterlincks und des Symbolismus, der aus diesem Werk Mosens manches lernen könnte. Der „Ahasver“, um auch diesen gleich zu behandeln, ist sehr viel weniger einheitlich, nicht so glücklich in der Erfindung und im Einzelnen oft dunkel. Er zeigt den ewigen Juden bei Christi Tod, bei der Zerstörung Jerusalems durch Titus, bei der Neugründung des Tempels durch Julianus Apostata und bei der Eroberung der heiligen Stadt durch den Islam, dreimal dieselbe Situation — der Vater seine Kinder opfernd —, natürlich mutatis mutandis, wiederholend. Im Grunde ist die Dichtung nur Einleitung; wo der eigentliche Kampf der Menschennatur gegen den Gott des Christentums beginnen soll, hört sie auf. Die Tendenz aber liegt klar genug, wenn auch der Dichter die Entscheidung bis zum letzten Weltgericht verschiebt:

„Zu hastig Lieben war ja doch mein Hassen,
So will mit treuen Armen unverzagt
Die ganze Menschheit liebend ich umfassen,
Und helfen will ich jedem Volke ringen

Los von des Wahnes Nacht und Sklaverei,
Bis alle Ringe von der Kette springen,
Und alle Menschengeister hier auf Erden
Ein seliges, ein herrliches Geschlecht,
Bis alle Menschen selber Götter werden."

Das gewöhnliche demokratische Ideal, nur vielleicht etwas mehr philosophisch vertieft und ernster geglaubt als bei Heine und Genossen. Der Wert des „Ahasver" beruht auf den Einzelheiten realistischer Prägung, die er enthält, auf dem Dantesken, möchte ich direkt sagen.

Sehr früh war Mosen auch als Prosa-Erzähler aufgetreten. Zuerst erschien „Georg Venlot, eine Novelle mit Arabesken", „hinter deren bunten und wundersamen Verschlingungen", wie Mosens Sohn sagt „sich ein gutes Stück von der äußeren und inneren Jugendgeschichte des Dichters verbergen mag". Mosen hat übrigens auch seine „Erinnerungen" zu schreiben begonnen und wenigstens sein Jugendidyll prächtig fertig gebracht. Seine Novellen hat er in den „Bildern im Moose" gesammelt, mit einer Umrahmung, wie wir sie von Tiecks „Phantasus" und E. T. A. Hoffmanns „Serapionsbrüdern" kennen. Man hat die „Bilder im Moose" daher auch einfach der Romantik zugerechnet, aber sie bilden ohne Zweifel einen der Übergänge von der romantischen zur modernen Novelle, etwa von E. T. A. Hoffmann zu Adalbert Stifter. Manches ist noch ganz Hoffmann, nordische, italienische, Rokokostoffe werden mit der romantischen Lust am Unheimlichen und wieder mit realistischen Zügen dargestellt, das junge Deutschland giebt dann ein auflösendes Element hinzu (wie denn in einer Novelle Tieck verspottet wird), die besten Stücke, die beiden, die Mosen vom Boden der Heimat zugewachsen sind, „Heimkehr" und „Ismael" erinnern direkt an Stifter und können Anspruch darauf machen, in den sorgfältigst ausgewählten deutschen Novellenschatz aufgenommen zu werden. Zuletzt hat Mosen noch einen großen historischen Roman „Der Kongreß von Verona" geschrieben, der die Befreiung Griechenlands zum Thema und ein gut Teil moderner Tendenz hat. Auch er

bildet, geschichtlich gesehen, einen Übergang, den vom historischen zum Zeitroman, von Rehfues etwa zu Gutzkow.

So stark auch Mosen von den Bewegungen der Zeit, zumal von der Julirevolution beeinflußt wurde, ein richtiger Jungdeutscher ward er nicht, dazu hatte er als Poet zu tiefe Wurzeln. Aber allerdings ist ihm dann der Jung-Hegelianismus der „Hallischen Jahrbücher“ gefährlich geworden, die geistreiche historische Abstraktion, in der diese Schule excellierte. Ist ihr Einfluß schon im „Ahasver“ erkennbar, so noch mehr in seinen späteren Dramen. Mosen hatte zuerst, noch in seiner Jugend einen „Heinrich der Finkler“ gedichtet, der, wenn er auch kein großes dramatisches Talent verrät, doch unter den sich an Uhlands nationale Dramen anschließenden Werken einen Ehrenplatz behaupten kann; auch in seinem Drama „Wendelin und Helene“ ist noch wirkliches Leben. Dann aber geriet der Dichter unter die Herrschaft der unfruchtbaren Theorie — es giebt auch eine fruchtbare — und lieferte in dem Vorwort „Über die Tragödie“ zu seinen 1842 herausgegebenen neuen Dramen, „Theater“ betitelt („Kaiser Otto III.“, „Cola Rienzi“, „Die Bräute von Florenz“), eine Auseinandersetzung seiner Anschauungen, aus der klar hervorgeht, daß er sich heillos in Abstraktionen verrannt hatte. „Gott offenbart sich durch die Natur an die Menschheit“, heißt es da, „und in dieser durch die Weltgeschichte, welche im Kampf des Gewordenen und Werdenden ihn dialektisch entwickelt. Dieser Gedanke macht von selbst das menschliche Individuum zu einem sich selbst bewußten Mitfaktor der Weltgeschichte. Der Weg, auf welchem dieser Gedanke in die Nation dringt, kann nur die Poesie sein; in ihr muß er wieder die Form zu gewinnen suchen, welche ihn am lebendigsten in allen seinen Wendungen fühlbar macht. Diese Form ist die Tragödie. Von ihm emporgetragen, muß die moderne Tragödie die eigentlich historische werden ... Darf man daher sagen, daß erst in unseren Tagen die Gesetze der Weltgeschichte in das menschliche Bewußtsein getreten sind, so stellt sich von selbst dem modernen Tragöden die Aufgabe: die

Momente der Geschichte zu ergreifen, wo der ewig lebende Gedanke der Menschheit potenziert zur That hervorspringt. Wo sich dieser Gedanke durch die gegebenen Konflikte zur That drängt, muß von selbst ein solcher tragischer Moment in der Geschichte entstehen. Dieser sich unerbittlich bahnbrechende Gedanke der Weltgeschichte wird für den Helden der modernen Tragödie das sein, was in der alten Tragödie die Schicksalsidee war.“ Selbst wenn das Raisonnement richtig wäre — es beruht aber auf der Überhebung der Junghegelianer, die Gesetze der Weltgeschichte schon zu haben —, so könnte es der Unbefangenheit dramatischen Schaffens nur gefährlich sein. Die Folge für das Mosens war, daß er seine Helden ihres besonderen menschlichen und zeitlichen Charakters immer mehr entkleidete, um sie als Inkarnationen der Idee erscheinen zu lassen, und statt wirklichen dramatischen Lebens und dramatischer Entwickelung nur den jetzt meist noch opernhaft ausfallenden Zusammenprall der Gegensätze gab. Nun gut, er war von Haus aus kein starker dramatischer Geist, aber er würde, wenn er seine Kraft auf die reine Darstellung des Lebens hätte konzentrieren können, doch vielleicht Werke geliefert haben, die zwischen denen Uhlands und denen Hebbels in der Mitte ständen, während er jetzt nicht einmal dem poetisch sicher schwächer begabten Gutzkow gleichkommt. Seine letzten Stücke sind ein „Bernhard von Weimar“ und „Der Sohn des Fürsten“ (den Konflikt zwischen Friedrich dem Großen und seinem Vater behandelnd); über das zuletzt genannte hat Hebbel ein erschöpfendes Urteil gefällt. Mosens Stücke sind hier und da aufgeführt worden, und man erhoffte, als man ihn 1844 an das Oldenburger Hoftheater berief, etwas von ihm für das deutsche Drama. Aber schon nach zwei Jahren stellte sich die unheilvolle Krankheit ein, die ihn dann zwanzig Jahre lang, bis an seinen Tod gelähmt auf dem Krankenlager hielt.

Julius Mosen ist keiner unserer großen Dichter, es fehlt seinem Talent wie seiner Persönlichkeit das letzte Etwas, was bezwingt. Aber unzweifelhaft wohnt er als Gast bei den Großen,

ist über die Niederungen, in denen sich auch ein Heine oft genug bewegt, weit erhaben, und wenigstens mit seiner Lyrik hat er bewiesen, daß er an der Göttertafel nicht bloß Empfänger, sondern oft auch Geber war.

Nikolaus Lenau.

„Um seine wunde Brust geschlagen
Den Mantel der Melancholei,“

wie er es mit einem seiner überkühnen Bilder einmal sagte, steht Nikolaus Lenau vor uns, doch eine etwas fremdartige Gestalt unter den deutschen Dichtern, zumal für uns Norddeutsche, wohl ein Produkt österreichischer Rassenkreuzung, wenn gleich sein Name Niembsch weiter nichts als „deutsch“ bedeutet und von einem Zufluß fremden Blutes nicht bestimmt berichtet wird. Es ist ja immer gewagt, ohne den Untergrund sicherer Nachrichten einen Charakter und eine Poesie „ethnologisch“ erklären zu wollen, aber vielleicht darf man doch sagen, daß slawischer Trübsinn und magyarische feurige Sinnlichkeit sich in Lenau mit deutscher Neigung zur Grübelei verbinden, und weiter, daß seine Haltlosigkeit und seine liebenswürdige Weichheit österreichische Erbfehler sind. Leichter ist das Zeitliche in Lenau erklärt und damit seine Stellung in unserer Dichtung umschrieben: Nicht, wie Heinrich Laube geistreichelte, eine Vereinigung Uhlands und Heines, des Geistes der Vergangenheit mit dem Geiste der Gegenwart, des Kunst- und Volksdichters war Lenau, sondern eine durchaus selbständige Dichterindividualität, in der der echte Weltschmerz der Zeit so rein wie sonst nirgends bei uns Deutschen hervortrat. Was hat denn Lenau mit dem durchaus gesunden Uhland, was hat seine trübe, schwerflüssige, breite Lyrik mit der krystallhellen und koncisen des Schwaben gemein? Und auch von Heine, bei dem der „große Riß“, wie Hebbel spottete, nicht einmal durch die Weste, geschweige denn durchs Herz ging, hat er, von einigen gelegentlichen Anklängen

abgesehen, nichts. Aber er ist der deutsche Byron, bedeutend kleiner in den Verhältnissen, aber nicht etwa ein Nachahmer, sondern dem Engländer außer in der Melancholie in dem in sich selbst gebundenen Subjektivismus, der vergeblich die Welträtsel zu lösen und eine eigene Weltanschauung zu gewinnen strebt, in der Neigung zur Exotik, ja selbst im lyrischen Tone sehr nahe und zwar natürlich verwandt. Vielleicht posiert der Deutschungar etwas weniger als der britische Lord, vielleicht ist sein Schmerz noch echter; dafür hat er freilich dessen mächtiges Pathos nicht. In der deutschen Litteratur steht er in der Reihe Hölty, Matthisson, Hölderlin — an die beiden ersteren knüpft seine Poesie auch direkt an, mit Notwendigkeit, nicht etwa bloß, weil, wie ein Litteraturhistoriker meint, der litterarische Geschmack seines ihn beeinflussenden Schwagers Schurz rückständig war, von Hölderlins wunderbarem Formgefühl besitzt er freilich fast nichts. Aber dafür ward ihm sein Schicksal.

„Erblich belastet“ lautet das Verdikt unserer modernen Litteraturpsychologen über Lenau. Er war es ohne Zweifel, von Vater- wie von Mutterseite her, aber man kann in der Litteraturgeschichte über Krankheitsgeschichten immer ruhig hinweggehen; denn nur insoweit die individuelle Krankheit in der Dichtung als Zeitkrankheit hervortritt, geht sie die geschichtliche Darstellung an. Bei Lenau, dem jungen, bemerken wir die Unfähigkeit, sich für einen bestimmten Beruf zu entscheiden, aber es ist im Grunde nicht der Dichter, der die Berufswahl verhindert, sondern der ewig zwischen Gegensätzen hin- und herschwankende Mensch. Sehr früh tritt der Dichter, auch das ist ein Erbteil seines Stammes, dem Weibe nahe und erlebt eine grausame Enttäuschung, die er nicht mehr überwindet — die Günther, Bürger u. s. w. sind da seine Genossen, unglücklich wie er, weil sie sich nicht zu bezähmen wußten. Doch hat Lenau eine rührende Sehnsucht nach Weib und Kind, nach stillem Familienglück, da jedenfalls ein echter Deutscher. Früh, fast ohne jeden Kampf kommt ihm der Ruhm: Die schwäbischen Dichter, von Heinrich Heine verspottet, erheben ihn, den be-

deutendsten Lyriker nach Heine (wenn man von dem stumm werdenden Uhland und dem noch nicht aufgetretenen Mörike absieht), auf den Schild, in der ganz richtigen Empfindung, daß er ihre Ergänzung sei, die Weite neben ihrer Enge, vielleicht darf man auch sagen, die Krankheit, die interessante, neben ihrer Gesundheit. Aber der Erfolg seiner Gedichte findet den Dichter im amerikanischen Urwald, wohin er sich, nicht bloß um die Natur, sondern auch um die Freiheit zu finden, geflüchtet, damit sowohl dem „exotischen" Zuge seines Wesens wie dem Zeitideale folgend. Abermals erlebt er eine grimmige Enttäuschung: die neue Welt erfordert Arbeiter, nicht Träumer. Nach seiner Rückkehr blieb ihm nichts als seine Dichtkunst, und es wird ihm kein Mensch das Zeugnis versagen, daß er wacker zur Vollendung, zu wahrhaft dichterischer Gestaltung der Zeitprobleme emporgerungen hat. Doch eine problematische Natur war er nun einmal, und eine neue Leidenschaft, die zu Sophie Löwenthal, verstrickte ihn in neue Kämpfe und Wirren, aus denen es bei seiner Natur keinen Ausweg gab. Auch hier soll man nicht richten wollen, weder ihn, noch sie; Leidenschaften, wie die dieser beiden Menschen eine war, tragen die schwerste Buße in sich selbst. Als Lenau endlich den Versuch machte, sich durch eine Verlobung zu befreien, brach das Verhängnis, das sich früh angekündigt, über ihn herein: Der Wahnsinn erfaßte den Vierundvierzigjährigen. Nach sechs Jahren erlöste ihn der Tod.

Die dauernde Bedeutung Lenaus beruht ohne Zweifel auf seiner Lyrik. Freilich ist nur ein sehr kleiner Teil von ihr wahrhaft unsterblich, nur das, was die innere Form gefunden, die Talenten wie diesem, bei denen die pathologische Empfindung nach immer neuem und stärkerem Ausdruck sucht, sich nie genug thun kann, im allgemeinen versagt ist. Aber hier und da kommt sie doch als Göttergeschenk, das Gefühl quillt rein und übermächtig, ohne zugleich zu quälen, auf und krystallisiert sich. So kann man Lenaus berühmte „Bitte" („Weil' auf mir, du dunkles Auge") wohl neben die Nachtlieder Goethes stellen, so sind die „Schilflieder" und zum Teil auch die „Waldlieder",

in denen sich tiefste Empfindung reichster Natursymbolik ungezwungen bemächtigt, fast unvergleichlich. Man mag außerdem noch etwa ein Dutzend wirklich vollendeter lyrischer Gedichte Lenaus zusammenbringen, unter ihnen auch einiges Hellere, die große Masse erweckt uns aber heute den Eindruck der Monotonie, so wundervolle Naturbilder — soviel verschiedenartige Naturanschauung wie Lenau besitzt wohl kaum ein zweiter deutscher Lyriker —, so vollendete Strophen sich im Einzelnen finden, und so sicher kaum etwas konventionell, alles persönlich eigenartig, wenn auch sprachlich nicht gerade schöpferisch ist. Ich gebrauchte schon den Ausdruck „schwerflüssig" für Lenaus Lyrik, und in der That, er ringt sehr oft auch mit der äußern Form, er hat Wendungen, an denen man sich direkt stößt („Merk' ich es an deinen Reden, Mädchen, daß dein Herz wird kalt"), er wird oft überkühn und gesucht, ja, er schlägt der Anschauung geradezu ins Gesicht (vgl. die berüchtigte „Lerche, die an ihren bunten Liedern selig in die Lüfte klettert"). Wiederum stimmt das nun freilich zu dem Gesamtcharakter seiner Poesie, die, vollkommen glatt, Matthissonisch, einfach unerträglich sein würde. Die andrerseits hervortretende Neigung des Dichters zu Formkunststücken in musikalisch-charakteristischer Richtung, die vielfach äußerst erfolgreich war (vgl. den „Steirertanz", die „Werbung", besonders auch den „Tanz" im „Faust"), steht zu der Schwerflüssigkeit nicht etwa in Gegensatz, sondern ist ihre Ergänzung — man wird sie bei den meisten Dichtern finden, denen Leichtigkeit versagt ist, es ist, als ob sie hin und wieder zeigen müßten, was sie können, wenn sie wollen. — Das Grundthema der Lenauschen Lyrik ist, wie bei allen Melancholikern, die Vergänglichkeit, die Zwecklosigkeit des irdischen Daseins, und eben das erweckt uns, ob wir auch dem Schmerz sein Recht geben, den Eindruck der Monotonie, zumal die bilderüberladenen Vierzeiler oft gar kein Ende nehmen wollen. Glücklicherweise bringt es die realistische Anlage des Dichters nun aber doch auch zu Situationen und Gestalten, und so erhalten wir eine Reihe kleinerer lyrisch-epischer Dichtungen, die, wenn auch viel-

leicht nicht ganz auf der Höhe der besten Lyrik, doch zum Teil ihren Ruhm bis auf diesen Tag mit Recht bewahrt haben. Da ist außer der „Werbung“ zunächst die „Heideschenke“ zu nennen, das Bild ungarischen Pußta-Lebens, das in der deutschen Dichtung nicht bloß stofflich (als solches der Exotik hinzuzurechnen), sondern auch durch die charakteristische Behandlung etwas Neues war; die „Drei Zigeuner“, die Mischkagedichte, „Der Räuber im Bakony“ schlossen sich an, und auch von seiner amerikanischen Reise brachte Lenau eine Reihe energischer Schilderungen mit. Hier ist er unbedingt, mag auch Chamisso im Anschluß an die französischen Romantiker schon manches versucht haben, ein Neuerer, er zuerst wird ganz konkret, Freiligrath, die Droste-Hülshoff (die dann allerdings viel weiter kommt), der ganze moderne Realismus bis auf Liliencron herab liegt in seiner Richtung. Auch für Darstellungen aus dem Gebiet des Unheimlichen fehlt ihm die Kraft nicht, da vermag er auch zu koncentrieren (vgl. „Der Raubschütz“, „Die Drei“). Mit Vorliebe zog es ihn zu unheimlichen Sagengestalten, in die er seinen modernen Weltschmerz hineinlegen konnte; so hat er den ewigen Juden wiederholt behandelt. Manche seiner größeren Dichtungen unter den „Gedichten“ erscheint dann schon als völlig von zersetzender Reflexion beherrscht, mit der sich oft großartig Visionäres verbindet, wie z. B. in dem Gedicht „Auf meinen ausgebälgten Geier“. Leichter fließen die Romanzen der beiden Cyklen „Klara Hebert“ und „Johannes Ziska“ dahin — ihre Form ist für manche spätere lyrisch-epische Dichtung vorbildlich geworden.

In den zuletzt charakterisierten Gattungen der Lenauschen Poesie sind alle Elemente schon enthalten, aus denen sich dann seine großen Dichtungen, „Faust“, „Savonarola“, „Die Albigenser“, „Don Juan“, zusammensetzen, ja, man darf wohl sagen, diese großen Dichtungen sind nur die Vereinigung der kleineren, nicht eine größere und höhere Form. Immerhin besaß Lenaus Geist Gehalt und seine Phantasie Ausgiebigkeit genug, um bedeutende Stoffe lyrisch-episch voll ausgestalten zu können, wenn er auch, eben seiner lyrisch-epischen Anlage gemäß, „in Stücken“ geben

mußte. Den „Faust" halte ich doch für die hervorragendste seiner größeren Dichtungen, in ihm hat er am meisten von sich selbst gegeben; denn es ist klar, daß der von vorneherein haltlose, verzweifelte, durchaus lyrische Held, der mit dem immer strebenden Goethes nicht das geringste gemein hat, nicht bloß Lenaus Natur, sondern zum Teil auch sein Schicksal hat. Über die Idee ist nicht viel zu sagen: Mephistopheles führt Faust, nachdem dieser sich vom Gottesglauben abgewandt, durch die Schuld zur Verzweiflung auch an der Natur und weiter zu der in jener Zeit ja nicht seltenen pantheistischen Selbstvergötterung. In seinem Selbstmord genießt Faust den höchsten Augenblick. Den Epilog des Mephistopheles („Du warst von der Versöhnung nie so weit" u. s. w.) hat man wohl als Rückwendung des Gedichts zum Gottesglauben erklärt, aber ich wüßte nicht, wie der Teufel, der ja doch den persönlichen Gott voraussetzt, anders sprechen sollte. Einzelne der Situationen des halbdramatischen Gedichts sind von großer Schönheit, vor allem von starkem Stimmungsreiz, fast alle aber dem Goethischen Gedicht gegenüber selbständig, wenn auch die Motive nicht alle Lenau gehören mögen. — Als die geschlossenste der größeren Dichtungen Lenaus gilt allgemein sein „Savonarola", und schon seine Abfassung in jambischen Vierzeilern giebt dem Gedichte allerdings etwas Einheitliches, auch werden die Hauptmomente der Entwickelung und des Schicksales des Florentiner Vorreformators in der That alle vorgeführt. Doch bringt die Form wiederum eine große Monotonie mit sich, und die Stimmungsreize sind viel geringer als im „Faust". Bis zu einem gewissen Grad entschädigen dafür einige mächtig geschaute und kraftvoll durchgeführte Lebensbilder, die sich fast zu Balladen ausrunden, wie beispielsweise „Das Gelage". Lenau steht mit dieser Dichtung im Ganzen auf evangelisch-christlichem Boden, macht gegen die neuere Philosophie und vor allem auch gegen den von Heine gepredigten Hellenismus oder, sagen wir lieber, den heidnischen Renaissancegeist Front, so daß der „Savonarola" in unseren Nietzsche-Tagen unbedingt wieder etwas Zeitgemäßes hat. Aber er ist freilich

nicht stark genug, Weltanschauungen zu bekämpfen. — Die „freien Dichtungen“ „Die Albigenser“ sind ohne Zweifel die modernsten Lenaus, wenn man denn Modernität und Liberalismus gleichsetzen darf, hier werden Priester und Tyrannen bekämpft, und wenn auch das ganze Werk stark von Pessimismus durchsetzt ist, der Schlußgesang eröffnet doch den Ausblick auf den Sieg des freien Gedankens. Auch noch in unsern Tagen citiert man gern die letzten Verse:

„Das Licht vom Himmel läßt sich nicht versprengen,
Noch läßt der Sonnenaufgang sich verhängen
Mit Purpurmänteln oder dunklen Kutten;
Den Albigensern folgen die Hussiten
Und zahlen blutig heim, was jene litten;
Nach Huß und Ziska kommen Luther, Hutten,
Die dreißig Jahre, die Cevennenstreiter,
Die Stürmer der Bastille und so weiter.“

Man darf sicher sagen, daß dies „u. s. w.“ das berühmteste unserer Litteratur ist. Wie bei dem Stoffe selbstverständlich, haben die „Albigenser“ keine fortgehende Handlung, wie „Faust“ und „Savonarola“ doch noch bis zu einem gewissen Grade, aber einzelne Episoden sind wieder von packender Gewalt. Geistig steht dies Werk wohl am höchsten von denen Lenaus. — Das von Anastasius Grün aus dem Nachlaß herausgegebene dramatische Gedicht „Don Juan“ ist die Ergänzung zum „Faust“ und auch ganz in dessen Stil, nur freilich, wie es bei dem im Grunde entwickelungslosen Stoffe ja auch natürlich, noch fragmentarischer. Wie Faust die Wahrheit, will Don Juan den Genuß:

„Die Selbstvertiefung wollte nie behagen,
Statt in mich selbst zu graben, zog ich vor,
Keck in die Welt ein derbes Loch zu schlagen.“

Das Ende ist dann allerdings die Übersättigung und, wenn nicht der Selbstmord, doch der freiwillige Tod im Duell. Den großen subjektiven Stimmungsreiz hat der „Don Juan“, wenigstens in einzelnen Scenen, so gut wie der „Faust“. Man mag beide Werke zusammen einmal neben Grabbes „Don Juan

und Faust" halten, um zu erkennen, wie viel lebensvoller auch ein bloß lyrisch-epischer Geist gestaltet als auch das kühnste rein kombinatorische dramatische Talent.

Lenau ist, wenn er auch die Verbreitung Heines nicht erreicht hat, doch Jahrzehnte hindurch der Lieblingsdichter weiter Kreise und auch auf die Lyrik mancher Späteren von starkem Einflusse gewesen — von durchaus günstigem natürlich nicht. Heute lebt er in der Hauptsache wohl nur noch durch unsere guten Anthologien, und so wird er auch fortleben. Im Ganzen trifft Hebbels Urteil über ihn zu, der da meinte, daß er nie über die Passivität hinausgekommen sei und seine ganze Entwickelung darin bestanden habe, daß er den kleinen Familienfriedhof, auf dem er anfangs als Totenvogel brütete, zuletzt wenigstens mit der ungeheuren Schädelstätte der Geschichte vertauschte, auf der man sich eine Melancholie ohne Ende eher gefallen lassen könne. „Lenau stellt sich der Welt mit seiner Lupe so gegenüber, wie etwa der aufs Detail ausgehende Physiolog dem Menschenangesicht; vor seinem krampfhaft festgehaltenen Glase verschwinden die schönen Linien, die jeder Unbefangene erblickt, die Poren aber, die sonst unsichtbar sind, klaffen weit auf, als ob es Klüfte und Abgründe wären, und er setzt die starre Betrachtung so lange fort, bis er die Lupe, die im Einzelnen richtig, im Ganzen aber betrügerisch reflektiert, für sein Auge hält. Das führt denn nicht zu jener göttlichen Befreiung, von der Goethe meinte, daß sie die erste und letzte Aufgabe aller Poesie sei." Sehr richtig, aber man soll doch auch nicht vergessen, daß es Menschen giebt, denen ihre Natur und ihr Schicksal eine solche Lupe aufzwingt, ja, daß selbst die Zeiten sie oft mit bekommen. Sind wir freier und stärker, so ist uns Lenau kein Dichter mehr fürs Leben, aber doch noch für Stunden.

Die politischen Lyriker: Freiligrath, Herwegh und Dingelstedt.

Unsere drei bedeutendsten politischen Lyriker kann man nicht nur, sondern muß man sogar mit den drei bedeutendsten zeitgenössischen (wenn auch etwas älteren) Dichtern Frankreichs vergleichen: Freiligrath natürlich mit Viktor Hugo, Herwegh mit Lamartine, Dingelstedt aber, was nicht so auf der Hand liegt, mit Alfred de Musset. Bekanntlich hat Freiligrath seine poetische Laufbahn außer mit Gedichten in Schwab-Chamissos Musenalmanach auch mit Übersetzungen Viktor Hugos begonnen, und ebenso hat Herwegh Lamartine übersetzt, was beides, da es in jungen Jahren geschah, auf die Dichtweise der Deutschen von Einfluß sein mußte; es war aber auch Talentverwandtschaft da, wenn auch die Franzosen ungleich bedeutender sind. Ob Dingelstedt sich je innerlich mit Musset berührt, weiß ich nicht, sehe aber auch keinen Grund es zu bezweifeln; doch ist Dingelstedt unzweifelhaft die selbständigste Dichterpersönlichkeit von den dreien, und so sicher er von Heine gelernt hat, so hat er doch ein eigenes Element, ich möchte sagen, aristokratischer Decadence, das über Heine hinausweist und die Vergleichung eben mit Musset nahelegt. Der größte politische Lyriker der Franzosen, Béranger, hat auf alle drei einen gewissen Einfluß geübt, ohne daß sie darum etwas von seinem Wesen hätten.

Freiligrath war, wie man weiß, schon ein berühmter Lyriker, ehe er in die politische Arena trat. Der alte Chamisso hat ihn entdeckt und mußte ihn entdecken, da der junge Kaufmann seine eigene Richtung, die der Vermittelung zwischen französischer und deutscher Romantik, fortsetzte. Die Neigung zu exotischer Poesie lag übrigens in der Zeit, wie ja auch Lenau und selbst Annette Droste beweisen, und es hätte am Ende nicht einmal der Viktor Hugo-Schülerschaft bedurft, um Freiligrath auf sein eigenstes Gebiet gelangen zu lassen. Der junge Dichter besaß eine ungewöhnlich lebhafte und farbige Phantasie, aber wenig Sinn für innere Form, und so hätte er auf dem Gebiete der bis dahin herrschenden volksliedartigen

Lyrik nichts leisten können; sein Beruf schon lenkte dann seinen Blick nach fernen Küsten. Nun kam der Einfluß Viktor Hugos hinzu, und Freiligrath gewann seine Technik, lernte es, das farbig Geschaute antithetisch zu frappierenden Bildern zu runden, lernte die Wucht des Verses und die Originalität des Reimes zweckmäßig zu verwenden. Uns erscheinen heute die zahlreichen Wüsten- und Meeresbilder, die krassen Lebensscenen des Dichters vielfach als Kunststücke, wir können den berühmten „Löwenritt“ und den nicht minder berühmten „Mohrenfürst“, den Heine, zum Teil wohl aus Konkurrenzneid, so boshaft verspottete, nur noch in dem glücklichen Alter wahrhaft genießen, wo uns Coopers Lederstrumpf-Erzählungen die Höhe der Litteratur sind. Doch halten wenigstens manche der minder grellen Gemälde auch der schärferen Prüfung stich, so die aus echter jugendlicher Sehnsucht hervorgewachsenen „Moosthee“ und „Wär' ich im Bann vor Mekkas Thoren“, so das allerdings etwas zu breite „Der Blumen Rache“, so vor allem das lebendige „Prinz Eugen, der edle Ritter“ und die „Geusenwacht“. Da ist doch etwas Deutsches, was nicht bei Viktor Hugo zu lernen war. Und neben seiner exotischen hat Freiligrath auch schlichte deutsche Gemütspoesie („Die Auswanderer“, „Die Tanne“, „Der ausgewanderte Dichter“, „O lieb', so lang' du lieben kannst“, „Ruhe in der Geliebten“), die zwar nicht koncentrierte Form gewinnt, aber eben durch schlichte Wahrheit anspricht.

Wie dann der exotische Poet, der, als Pensionär Friedrich Wilhelms IV., das Wort „Der Dichter steht auf einer höhern Warte als auf den Zinnen der Partei“ ausgerufen hatte, durch Hoffmanns von Fallersleben Überredungskunst und Herweghs Spott für die politische Poesie gewonnen wurde, ist bekannt. Freiligrath war eine durch und durch ehrliche und gerade Natur, ein echter Westfale, und er hat sich selber und seine ganze Existenz eingesetzt, sobald er seinen Beruf zum politischen Dichter erkannt zu haben glaubte. Seine politische Poesie hat denn auch bei weitem die größte Resonanz von der gesamten

der Zeit, es ist ein fortreißendes Pathos darin, und hier und da kommt es auch, wenn nicht zu vollkommen plastischer Darstellung, doch zu echt poetischer Erfindung. Es soll hier die ganze politische Entwickelung Freiligraths nicht verfolgt werden: Zum Anfang seines „Glaubensbekenntnisses" ist er noch ein guter Preuße, besingt den Prinzen Louis Ferdinand und den alten Fritz, bis er darauf durch das Medium des Sozialgefühls (das Webergedicht „Nun werden grün die Brombeerhecken") immer tiefer in den Radikalismus hineingerät. In „Ça ira" predigt er bereits offen die Revolution, und zwar die soziale, wie es die bekannte Dichtung „Von unten auf" (die Rheinfahrt Friedrich Wilhelms IV.: „Ein Dampfer kam von Bieberich") deutlich illustriert. Und dann setzen die fanatischen Zeitgedichte, Gedichte auf revolutionäre Ereignisse ein: „Leipzigs Toten":

„Ich bin die Nacht, die Bartholomäusnacht;
Mein Fuß ist blutig und mein Haupt verschleiert.
Es hat in Deutschland eine Fürstenmacht
Zwölf Tage heuer mich zu früh gefeiert",

„Das Lied vom Hemde" (nach Thomas Hood), „Im Hochland fiel der erste Schuß", „Schwarz-rot-gold":

„In Kümmernis und Dunkelheit,
Da mußten wir sie bergen!
Nun haben wir sie doch befreit,
Befreit aus ihren Särgen!
Ha, wie das blitzt und rauscht und rollt!
Hurra, du Schwarz, du Rot, du Gold!
Pulver ist schwarz,
Blut ist rot,
Golden flackert die Flamme",

„Die Toten an die Lebenden" u. s. w. Es sind auf alle Fälle mächtige Gedichte, Ausbrüche eines glühenden Temperaments, und das giebt ihnen ihr poetisches Lebensrecht. Wie dann Freiligrath im Exil gemäßigter wurde und, in die Heimat zurückgekehrt, die Gründung des Reiches durch den französischen Krieg jubelnd voraus verkündete („Hurra, Germania!"), wissen wir alle. Dem französischen Krieg entsprang auch sein über-

haupt bestes Gedicht „Die Trompete von Vionville“, eine moderne Ballade allerersten Ranges. — Was Freiligrath als Übersetzer bedeutet, ist schon in der Übersicht kurz angegeben worden.

Neben dem wackeren Westfalen giebt der Schwabe Georg Herwegh eine traurige Figur ab. Er war von Haus aus eine weiche lyrische Natur und würde neben Geibel und Kinkel eine nicht üble Rolle gespielt haben, wie er denn auch Platenide wie der erstere war. Seine „Gedichte eines Lebendigen“ aber gaben ihm von vornherein eine weit über seine Bedeutung hinausgehende Berühmtheit, und die Großmannsucht neben dem überhaupt der Poesie gefährlichen politischen Radikalismus richteten ihn rasch zu Grunde. Nur der erste Band seiner „Gedichte eines Lebendigen“ kommt ästhetisch in Betracht: Er enthält außer den phrasenreichen Zeitgedichten: „Ich bin ein freier Mann und singe“ (Stil Béranger), „Reißt die Kreuze aus der Erden“, „Der Freiheit eine Gasse“, „Der Gang um Mitternacht“ u. s. w. einige schöne Gedichte, das berühmte „Reiterlied“ („Die bange Nacht ist nun herum“), das echt Lamartinesche „Ich möchte hingehn wie das Abendrot“ und eine Anzahl guter Sonette („Von Hermelin den Mantel umgeschlagen“, „Tief, tief im Meere sprach einst eine Welle“), die Lamartinesche Naturschilderung und Sentimentalität mit Platenscher Form vereinen. Im zweiten Band können höchstens nur das Duett der Pensionierten (Geibel und Freiligrath), das übrigens der „Ahnfrau“ Grillparzers nachgedichtet ist, und das freche „Heidenlied“ Anspruch auf Originalität erheben. Die zahlreichen Epigramme sind durchweg sehr mäßig. Daß Herwegh eine reiche Jüdin heiratete und 1849 mit deutschen Arbeitern von Paris aus einen Einfall in Baden machte, der völlig verunglückte (die „Spritzledergeschichte“ soll nicht wahr sein), gehört mit zum Bild dieses Dichters. Aus seinem Nachlaß erschienen noch „Neue Gedichte“, die vielleicht darthun, daß er sich jetzt auf epigrammatisches Zuspitzen verstand, poetisches Talent aber nicht mehr verraten. Alle sind aus dem Geiste jenes giftigen

Radikalismus hervorgegangen, den man in der Regel nur bei Juden findet.

Gegen Herwegh gehalten, erscheint Franz Dingelstedt immer noch sehr sympathisch, obgleich er unzweifelhaft ein „Renegat“ ist, d. h. die deutsche Demokraterei wurde seinem scharfen und spöttischen Geiste frühzeitig so lächerlich, daß er sich der herrschenden Partei zuwandte und Vorleser des Königs von Württemberg, Hofrat u. s. w. wurde. Später hat er als Bühnenleiter in München, Weimar, Wien Bedeutendes geleistet. Ist Freiligrath der Pathetiker unter den politischen Dichtern, Herwegh Elegiker, so ist Dingelstedt durchaus Ironiker, aber als Dichter trotzdem bedeutender als seine beiden Genossen, mag das heutige Deutschland das auch nicht mehr wissen. Kein Geringerer als Friedrich Hebbel hat das Verdienst der „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“ klar umrissen: „Diese merkwürdige Produktion, die bedeutendste von allen hierher gehörigen und fast die einzige von bleibendem Gehalt, unterschied sich nämlich dadurch von den übrigen, daß sie, weit entfernt sich im Ausspinnen allgemeiner Ideen-Phantome oder im Konstruieren von oben herab zu gefallen, sich kühn und mutig auf die Erscheinungen warf und diese mit sicherer Hand ins rechte Licht rückte. Darum zündete sie überall, und sogar bei denen, die, wie es dem Referenten selbst erging, der Richtung keineswegs hold waren, die sich aber aufrichtig freuten, durch das epigrammatisch zugespitzte Bild doch endlich von der luftigen Phrase erlöst und wieder auf festen Boden gestellt zu werden.“ Man nehme nur die Nachtwächterlieder einmal wieder vor und überzeuge sich, wie recht Hebbel hat: Da ist fast in jedem Gedicht eine scharf geprägte Situation, da ist gestaltete Satire, da ist auch echte Lyrik. Ja gewiß, man merkt Heines Einfluß, aber wiederum hat, wie ich schon früher hervorgehoben, Dingelstedt auf Heine stark zurückgewirkt, was man sehr leicht erkennt, wenn man „Nachtwächters Weltgang“ (1840) mit „Deutschland ein Wintermärchen“ (1845) vergleicht. Unbedingt ist Dingelstedt auch die freieste und gescheiteste Persönlichkeit unter den politischen Lyrikern, er durchschaut die wirk-

lichen Verhältnisse sehr viel besser als seine freiheitbegeisterten dickköpfigen Genossen: Beispielsweise hat er die modernen Juden und ihre drohende Übermacht als einer der ersten erkannt und ruft schon 1840 von diesem Volk:

„Den Landmann drängt es hart von seinem Sitze,
Den Krämer scheucht es von dem Markte fort,
Und halb um Gold und halb mit Sklavenwitze
Kauft es dem Zeitgeist ab sein Losungswort...
Wohin ihr faßt, ihr werdet Juden fassen,
Allüberall das Lieblingsvolk des Herrn!
Geht, sperrt sie wieder in die alten Gassen,
Eh' sie euch in die Christenviertel sperr'n."

Die Hauptbedeutung Dingelstedts beruht jedoch keineswegs auf seinen politischen Gedichten, sondern auf späteren in den „Gedichten" enthaltenen stark sensationellen und decadenten, aber darum nicht weniger meisterhaften Stücken, die den Vergleich mit Musset in der That nahelegen. „Der Rausch, der in unseren Tagen die reine Freude und das stille Entzücken so oft vertreten muß, ist nie hinreißender geschildert worden als in dem „Roman", sagt ein Kritiker; „das soziale Zerwürfnis, aus dem er entspringt und das übrig bleibt, wenn man auch alle Pessimisten und Utopisten mit ihren Litaneien und Theoremen davonjagt, aber auch nie furchtbarer als in dem „Nachtstück" aus London." „Mit ganzer Seele der modernen Welt und Gegenwart zugewandt," hat der Dichter hier und anderswo schon Dinge erreicht, die man dreißig Jahre später wieder neu erstrebt hat. Aber auch für Nichtmoderne enthalten Dingelstedts Gedichte sehr viel Schönes, an die beste Lyrik der Münchner Anklingendes, das man mit Unrecht übersehen hat. Mag er seine freiheitliche Gesinnung später verleugnet haben, die deutsche hat er immer bewahrt: Niemals soll man ihm sein Gedicht „Die Flüchtlinge" vergessen mit der wunderbaren Strophe des wegen eines freien Worts in Sachen der Tscherkessen aus dem Vaterlande verbannten und von seinen Genossen zum Fluch auf das Vaterland aufgeforderten Jünglings:

„Das wolle Gott im Himmel nicht,
Daß solches je geschehe!
Nein! Wer mit deutscher Zunge spricht,
Ruft Deutschland niemals Wehe!
Und wenn ich sie, die mich verstieß,
Nicht wiedersehen werde,
Mein letzt Gebet und Flehn bleibt dies:
Gott schütz' die deutsche Erde!"

Dafür, wie für das Gedicht „Meinen Enkeln in Triest", soll ihm manche Frivolität verziehen werden.

Dingelstedt hat auch zwei Romane „Unter der Erde", im jungdeutschen Stil, und „Die Amazone", einen der ersten modernen Zeitromane, geschrieben, sowie einige gute Novellen. Sein Trauerspiel „Das Haus des Barnevedt" ist eines der besseren realistischen Jambendramen. Im Ganzen hat er mehr versprochen als gehalten, sein Weltleben, das freilich doch zuletzt der deutschen Kunst diente, ward seiner Poesie gefährlich. Aber zu den feinen und vielseitigen, daher auch zu improvisatorischer Manier geneigten Geistern unter unsern Dichtern zählt er jedenfalls und kann's mit den meisten Münchnern immerhin aufnehmen.

Eduard Mörike.

„Man wird zu allem geboren — warum nicht auch zum Reinmenschlichen?" hat einmal ein Dichter gefragt. „Man wird zu allem geboren — warum nicht auch zum Harmonischen?" möchte ich sein Wort variieren. Ja, der Kampf ist im allgemeinen der Vater alles Großen und Schönen, auch die Eiche des Dichterwaldes wird nur stark und knorrig im Sturme, und selbst die zarte Blume muß sich durch die lastende Erdschicht hindurchdrängen und mit den benachbarten Gräsern um ihren Platz an der Sonne kämpfen. Bisweilen aber schießt doch etwas auf, was gleichsam über Nacht und ohne Kampf geworden scheint, es ist, als ob die Natur in einer Feierstunde, aus reiner Freude geschaffen habe, alles ist dann auch rein und vollkommen

gebildet, und wie der Glanz einer frischen, sonnigen Sonntagsfrühe ruht es darüber. Das ist der Eindruck der Erscheinung Eduard Mörikes, der einer der glücklichsten Vollender unserer Dichtung war, weil er in seinem Wesen vollendet ist. O ja, wir können ihn auch historisch begreifen: Goethe war dagewesen, und die Sonne Homers leuchtete wieder für alle, die Augen hatten, sie zu schauen, und die Romantik war dagewesen, und das Volkslied klang wieder für alle, die Ohren hatten, es zu vernehmen. Dann war auch Meister Uhland gekommen, und seine zarte und schlichte Lyrik erinnerte an die lichten Tage des Vorfrühlings. Nun brach mit Mörike der volle Frühling herein — ein heimlicher Frühling freilich, irgendwo in einem stillen Thale, während die Welt rings öde und kalt und grau war ... Es war vielleicht doch ein Wunder, daß uns dieser Dichter in der Zeit des jungen Deutschlands erstand. Freuen wir uns aber, daß bei uns Deutschen solche Wunder möglich sind! Will jemand die Zeit der Hebbel und Ludwig, der Keller und Freytag, der Groth und Storm, die Mörike ja auch noch schaffend miterlebte, dann für einen Sommer halten, so steht dem natürlich nichts im Wege.

Eduard Mörike ist heute als einer der größten deutschen Lyriker, als der größte deutsche Lyriker nach Goethe, kann man ruhig sagen, anerkannt, aber wie lange hat es gedauert, ehe ihm sein Recht ward! Seine „Gedichte" sind zuerst 1838 erschienen und später nur um verhältnismäßig wenige Stücke vermehrt worden, Friedrich Vischer hat sie gleich begeistert begrüßt, aber während von Geibels erster Gedichtsammlung (1840) bis zum Tode des Dichters über hundert Auflagen nötig wurden, hat es die Mörikes bis zu des Dichters Tode (1875) nur auf fünf gebracht. Bezeichnend wie die Zurückhaltung des breiteren Publikums ist auch das Urteil der Durchschnittslitteraturhistoriker. Julian Schmidt, der Mörike überhaupt als Vermittler zwischen der romantischen und der jungdeutschen Litteratur faßt, lobt zwar die außerordentliche Zartheit und Innigkeit seiner Lieder, meint aber, daß er als Künstler Uhland bedeutend nach-

stehe; Heinrich Kurz thut ihn noch 1872 klein gedruckt hinter dem großgedruckten Geibel mit den Worten „vielfach überschätzt, am besten in den humoristischen Liedern" ab. Freilich gab es immer einzelne begeisterte Verehrer des Dichters, vor allem in Schwaben, dann aber auch in Norddeutschland. Hebbel scheint ihn früh gekannt und etwas von ihm gehalten zu haben; sein „Opfer des Frühlings" ist unzweifelhaft von Mörikes „Herbstfeier" beeinflußt, wie schon die übereinstimmende äußere Form zeigt; Theodor Storm begeisterte sich schon als Student für den schwäbischen Dichter. Die allgemeinere Anerkennung fällt etwa um die Mitte der siebziger Jahre, in die Zeit von Mörikes Tod. Da schreibt Emil Kuh: „Nicht die vollendetsten Lyriker nach Goethe, nicht Heine noch Uhland, können sich in ihrer Lyrik dieser Traumhelle rühmen, wie der spielend visionäre Mörike in seinen höchsten Hervorbringungen. Sein unvergleichlicher Liedergeist beleckt gleichsam die Adern des Naturlebens mit der goldenen Märchenzunge (freilich, kein schönes Bild!), und bei diesem steten Tauchen in die Tiefe und diesem kecken Belauschen der plauderhaften Schlafstunde des Gemütes verliert seine Sinnlichkeit auch nicht ein einziges Rosenblatt und wird die Deutlichkeit seines Gebildes niemals getrübt." Neben Kuh ist Adolf Stern frühzeitig für Mörike eingetreten, der die oberflächlichen Bewunderer der „Volksliedartigkeit" seiner Lyrik darauf hinwies, daß der Dichter in seine schlichtesten Weisen einen leisen Ton hineinklingen lasse, der individuell und nur ihm gehörig sei. Neuerdings hat Ferdinand Avenarius vor allem mit großem Erfolge für Mörike gewirkt, und es kommen denn nun schon die geistreichen Leute, die ihn gleichzeitig als das eigenwilligste der schwäbischen Originale, einen rechten Nachfahrn Martin Luthers und als im letzten Grunde mythologischen Dichter preisen — Gott behüt' einen! Die Sache ist, daß er die reinsten Töne der Klassik sowohl wie der Romantik auf dem Boden einer glücklich heitern und dabei tiefen Natur in vollendeter Künstlerschaft vereinte, ein Vollender, weil er selbst vollendet war.

Wenn man Mörike mit Heine, seinem angeblichen Mit-

bewerber um die lyrische Meisterschaft nach Goethe vergleicht, so findet man gewöhnlich, er sei denn doch nur ein Winkelpoet gegen diesen — er war ja auch nur ein schwäbischer Pfarrer, und in Paris ist er nie gewesen, nicht einmal in Berlin! Nun ja, Mörikes Lyrik ist keine Weltlyrik wie die Goethes und auch keine internationale wie die Heines. Weltlyrik nenne ich die Lyrik, die im Besonderen stets das Allgemeine, im Einzelleben den Weltlauf, im Einzelgefühl das Bleibende und Ewiggültige darstellt, die, eine höchste und daher freie nationale Kraftbethätigung, zugleich individuell und typisch für alle Zeiten und Völker ist. Und die internationale Lyrik, die zwar dies alles nicht thut und ist, aber wegen ihres Mangels an nationalem Gehalt bei allen Völkern verstanden und, wenn sie persönlich interessant ist, natürlich auch gepriesen werden kann, ist eine Art Surrogat für sie. Der Weltlyrik steht die nationale Lyrik gegenüber, die Lyrik, die vor allem das besondere Volkstum wiedergiebt und daher nur von den Volksgenossen vollständig gewürdigt werden kann, aber natürlich nicht von dem national und volkstümlich thuenden Durchschnitt, sondern von den national und stammlich am meisten besonderen (nicht absonderlichen) bedeutenden Persönlichkeiten unter den lyrischen Dichtern geschaffen wird. Beide, der Weltlyriker sowohl wie der nationale, sind Entdecker, die in die Tiefe der Seele hinabtauchen, beide geben Krystalle, aber der Weltlyriker läßt manches liegen, woran sich der nationale mit besonderer Liebe klammert, er wandelt sozusagen im hellen Tage auf der großen, Berge und Abgründe mächtig überschreitenden Straße dahin, während der nationale die stillen Waldwege, die lauschigen Winkel bei Morgen- und Abenddämmerung liebt. Man vergleiche Goethes „Ganymed" und Mörikes „Im Frühling", und man hat den hier angedeuteten Gegensatz. Doch soll man ihn nicht zu einem klaffenden Unterschied erweitern: Auch der Weltdichter ist nicht heimatlos, und der nationale bleibt nicht stets in seinem Winkel versteckt — nur für die Gesamtanschauung ist die Unterscheidung nicht zu vermeiden. Mörike also kann Goethe nicht ersetzen, aber seine Lyrik hat einige

Eigenschaften, die zwar auch bei Goethe vorhanden, aber nicht in dem Maße ausgebildet sind: die Traumhelle, wie Emil Kuh sagt, das Spielend-Visionäre, den schalkhaften Humor, dazu eine taufrische und leuchtende Heiterkeit, die in unserem neunzehnten Jahrhundert geradezu als Wunder erscheint. Unser eigentlicher Nationallyriker ist wohl Uhland, nicht Mörike, der Schlichteste, nicht der Feinste repräsentiert immer sein Volk, aber einer unserer nationalsten Dichter ist Mörike auch und kann schon aus diesem Grunde mit Heine garnicht verglichen werden.

Die Herkunft der Mörikeschen Poesie haben wir schon festzustellen gesucht, von einer Beeinflussung durch fremde Dichtung, es sei denn durch solche, die wie die Natur selber wirkt, kann bei ihr kaum die Rede sein, und ebensowenig haben Leben und Schicksal in erkennbarer Weise auf sie gewirkt: so individuell Mörike immer ist, so selten wird er persönlich. Man hat das getadelt: „Mörike", hat David Friedrich Strauß gesagt, „ist Dichter, jeder Zoll ein Dichter und nur Dichter. Kaum scheint es denkbar, daß das letztere ein Mangel ist, und doch möchten wir Mörike stärkere Assimilationsorgane wünschen. Aus luftiger Kost lassen sich nur zartere poetische Fäden spinnen. Lied, Märchen, Idylle sind die Felder unseres Dichters." Ja, es hat niemand in der deutschen Dichtung so zarte poetische Fäden gesponnen wie Mörike; das mag eine Einseitigkeit sein, aber es ist auch wieder seine Größe. Immerhin ist er innerhalb seines Gebietes doch wieder vielseitig genug. Ich brauche nur an seine berühmtesten Gedichte zu erinnern, um das darzuthun: an die tieftraurigen volksliedartigen Stücke „Ein Stündlein wohl vor Tag", „Das verlassene Mägdlein" und „Agnes" („Rosenzeit, wie schnell vorbei"), an die neckischen, gleichfalls volksliedartigen „Soldatenbraut" und „Lied eines Verliebten", an das „Jägerlied", selbst so „zierlich wie des Vogels Tritt im Schnee", an das choralartige „In der Frühe", an das unendlich zarte Frühlingsliedchen „Frühling läßt sein blaues Band", selbst ein leiser Harfenton, an das jubelnde „Schön Rohtraut", an die keckromantischen Räuberlieder Jung-Volkers, an so unendlich tiefe reinlyrische

Klänge wie „Frage und Antwort" („Fragst du mich, woher die bange"), „Lebewohl", „Verborgenheit" („Laß, o Welt, o laß mich sein"), „Denk es, o Seele", „Gebet", an die Naturhymnen „Um Mitternacht" („Gelassen stieg die Nacht ans Land"), „Im Frühling", „Das Lied vom Winde", „Gesang zu zweien in der Nacht", die größeren Natursymphonieen „Mein Fluß", „Herbst", „Besuch in Urach", an die vollen erotischen Töne in „Josephine" und „Peregrina", die liebliche Situationsmalerei in „Erinnerung" („Dieses war zum letztenmal, daß ich mit dir ging, o Klärchen") und „Scherz", endlich an die energischen Balladen „Die Geister des Mummelsees" u. s. w., die echt antiken Elegien wie „Erinna an Sappho", die schönen Sonette und köstlichen Epigramme, in denen der Geist der griechischen Anthologie wahrhaft wieder auflebt, die drolligen Märchen („Vom sichern Mann") und barocken Episteln („An seinen Vetter") — von den größeren, ganz unvergleichlichen Stücken „Der alte Turmhahn", „Ach nur einmal noch im Leben" und „Häusliche Scene" ganz zu schweigen! Nein, zu den Dichtern, die nur einen Ton haben, gehört Mörike gewiß nicht, aber freilich trägt alles bis zu den zahlreichen Gelegenheitsgedichten herab ein so bestimmtes individuelles Gepräge und ist so frei von jeder Rhetorik, daß die Beurteiler, die die alles nachahmende Vielgewandtheit unselbständiger Talente für Vielseitigkeit halten, dadurch wohl versucht werden können, von Einförmigkeit zu reden. Und dieselben Leute sind es auch, die an dem Schwaben die Verstöße gegen die Form tadeln, obwohl Mörike ein Meister der Form ist wie kaum ein zweiter, seine Verse wie die Quelle rieseln läßt und jeden Hauch sozusagen in Worten auffangen kann, auch trotz seiner häufigen unreinen Reime den Reim — was sehr selten bei uns ist — direkt zur Charakteristik verwertet. Eine enge Welt ist Mörikes Lyrik wohl doch im Ganzen, sie haftet am Boden des geliebten Schwabenlandes und in der friedlichen Gelehrtenstube, in der man Homer, Theokrit und Goethe liest, nicht ohne dabei die Wolken am Himmel ziehen zu sehen und die Bäume rauschen zu hören. Aber sie holt neue Bildungen aus ureigner Tiefe

hervor und ist von einer Reinheit, Zartheit, Innigkeit und Schalkhaftigkeit, die nicht ihresgleichen hat. Das Beste des süddeutschen Wesens, der süddeutschen Naturempfindung, der süddeutschen Heiterkeit, des süddeutschen Humors ist nie zu tieferen und reineren Gebilden verdichtet worden.

Kommt man von den Gedichten Mörikes zu seiner einzigen größeren Versdichtung, der „Idylle vom Bodensee“, so fühlt man sich etwas enttäuscht. Ja gewiß, dieses idyllische Epos in Hexametern hat Einzelheiten, namentlich Situationen, die auf der Höhe der Mörikeschen Kunst stehen, und der Geist, der über dem Ganzen ruht, ist sicherlich der echt idyllische: Theokrit und Goethes „Hermann und Dorothea“ haben zu diesem Werke Paten gestanden. Doch die beiden Schwänke, die durch die Hauptperson des Fischers Märte verbunden, den Stoff des kleinen Epos abgaben, waren für Mörikes Kunst im Grunde nicht fein und bedeutend genug, und wenn wir auch ein schönes Bild des Lebens am Ufer des Bodensees erhalten, so vermissen wir doch den intimen Zusammenhang des Dichters mit dem Volke, der solchen Dichtungen erst das Herzbewegende verleiht, und den beispielsweise J. P. Hebel und Klaus Groth haben. Wohl schaute Mörike das Volk, man wird ihm schwerlich einen falschen Zug nachweisen, aber eine Selbstoffenbarung der Volksnatur haben wir in seiner „Idylle“ nicht, gerade hier wünschte man ihm die stärkeren Assimilationsorgane oder besser den starken Untergrund des Selbsterlebten, der bei der idyllischen Dichtung, wenn sie mehr als Bilder geben soll, notwendig ist. Die Bilder aber sind, wie angedeutet, reizvoll genug, nicht bloß die, welche die Dichtung selber bilden, auch die als Mittel der Darstellung benutzten sogenannten „homerischen Gleichnisse“, die, sämtlich aus dem ländlichen und Fischerleben genommen, ihren Zweck, die Lust epischen Verweilens im Leser rege zu machen, vollkommen erfüllen.

Bekannt geworden ist Mörike, wie man weiß, zuerst durch seinen Roman „Maler Nolten“. Ihn selber hat dies sein größtes Werk später nicht mehr befriedigt, und er hat eine,

namentlich die Komposition bessernde Umarbeitung unternommen, die auch ungefähr fertig geworden ist. Aber selbst von dieser abgesehen, „Maler Nolten“ besitzt Eigenschaften, die ihm dauernden Wert verleihen: Eine Fülle im Goethischen Geiste ausgeführter realistischer Situationen und weiter psychologische Stimmungsschilderungen von einer Sicherheit und Feinheit, wie sie bis dahin unerhört war und auch heute noch selten genug ist. Man könnte sagen: Dieser Roman steht ungefähr in der Mitte zwischen Goethes „Wilhelm Meister“ und „Wahlverwandtschaften“ und Tolstois „Anna Karenina“, wenn nicht zugleich ein starkes romantisches Element in ihm wäre, das u. a. Julian Schmidt veranlaßt hat, ihn zu verurteilen, nach unserer Anschauung aber ihm einen besonderen Reiz verleiht. Als Ganzes ist der Roman ja freilich eine Wahnsinnsgeschichte, und man kann selbst zugeben, daß die Gestalt der Agnes jenen pathologischen Erscheinungen angehört, die die Poesie nur ausnahmsweise in ihren Bereich ziehen darf, aber unbedingt hat Mörike im Einzelnen nicht bloß den Eindruck der Wahrheit, sondern auch den einer allerdings etwas unheimlichen Schönheit jederzeit erreicht, und so können wir ihm die verstandesmäßige Exaktheit, die Julian Schmidt und seinesgleichen im Grunde allein vermissen, immerhin schenken. Wo bliebe die Universalität der Kunst, wenn der Dichter gezwungen wäre, „sich nur dann an ein Problem zu wagen, wenn er die Natur desselben vollständig durchschaut und uns zu einer höheren sittlichen Anschauung zu erheben weiß“? Es genügt völlig, wenn ein Dichter ein Problem ernst nimmt und die ganze Gefühls- und Stimmungsatmosphäre, die uns ihm gegenüber überkommt, machtvoll hervorzurufen weiß. Lösbar sind doch alle großen Probleme nicht oder vielmehr nur insoweit, als man das Einzelschicksal durch sie unter den Eindruck der Notwendigkeit stellen kann. Ob Mörike den mit seinem Ausgang erreicht, lasse ich dahingestellt, da kommt wohl subjektive Empfindung in Betracht, aber das Geschick seiner Agnes mitleben können wir sicher. — Weit entfernt, irgendwie „jungdeutsch“ zu sein, hat der Stil des „Maler Nolten“ auf

den besten Roman unserer späteren Litteraturentwickelung, auf Gottfried Kellers „grünen Heinrich“ starken Einfluß geübt.

Von Mörikes Erzählungen steht dem „Maler Nolten“ „Lucie Gelmeroth“ in Geist und Stil am nächsten. Im „Schatz“ mischen sich novellistische und märchenhafte Elemente in höchst charakteristischer Weise, während „Das Stuttgarter Hutzelmännchen“ mit der eingeflochtenen „Historie von der schönen Lau“ reines Märchen und das „schwäbischeste“ der Werke des Dichters ist, ganz bedeutend realistischer als das „Idyll vom Bodensee“ — was zum Teil natürlich auf die Prosa, zum Teil aber auch auf den festeren Volksboden, auf dem Mörike hier stand, zurückzuführen ist. Ich gebe Karl Weitbrecht recht: Auch ein Nichtschwabe kann es mit großem Genuß lesen, wenn er Sinn für echten Humor hat. Mörikes Meisterstück in Prosa ist die kleine Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“, sicherlich ebenso unvergänglich wie seine besten Gedichte. Es ist dem Dichter gelungen, in freigeschaffener, eine köstliche Erfindung an die andere reihender Handlung ein wunderbar treues Bild von Mozart, der ihm freilich von Natur verwandt war, zu entwerfen und zugleich ein poetisches Zeitbild zu geben, dessen goldige Klarheit das Herz jedes empfindenden Lesers mit tiefster Sehnsucht erfüllen muß. Das Höchste und das Tiefste, das Heiterste und das Schmerzlichste berührt diese kleine Novelle mit ebenso leiser wie sicherer Hand, ein glänzendes Zeugnis für die hohe Künstlerschaft ihres Schöpfers, die eben unendlich viel mehr war als Virtuosentum: angeborene Seelenharmonie nämlich, die doch auch bei uns Deutschen, dem herben, trotzigen, kampffrohen Volke, einigen wenigen Glücklichen zu teil wird — die Sehnsucht aber haben wir alle. Von Mörike muß man sagen, was er selber einem Künstler als Grabschrift gedichtet hat:

„Tausende, die hier liegen, sie wußten von keinem Homerus;
Selig sind sie gleichwohl, aber nicht eben wie du.“

Annette Freiin von Droste-Hülshoff.

Als die größte deutsche Dichterin anerkannt ist Annette von Droste-Hülshoff seit Jahrzehnten, aber es ist sehr zu bezweifeln, ob ihre Gedichte die ihrer Bedeutung angemessene Verbreitung haben. Zumal die Lieblingsdichterin deutscher Frauen, wie man doch erwarten sollte, dürfte sie schwerlich sein, sie ist diesen im allgemeinen zu „schwer" und wird daher mehr von Männern bewundert und geliebt. Aber auch vielen Männern will ihre Poesie nicht recht eingehen. So schreibt ein so feiner Geist, wie es Wilhelm Weigand unzweifelhaft ist: „Ich las die Gedichte der Freifrau Annette von Droste-Hülshoff, der größten deutschen Dichterin, wie man in vielen Litteraturgeschichten lesen mag, und hatte dabei ein ganz eigenes Gefühl: Da ist viel männliche Kraft, dichterische Anschauung, Kühnheit, eine überraschende Preziosität neuer Bilder, sinnige Belebung der Natur; aber was durchaus mangelt, ist der Zauber einer reinen Form, ich möchte sagen, jene innere Schönheit, die sich nicht erklären läßt, von den Verstößen gegen den Rythmus gar nicht zu reden. Diese Frau war, um es mit einem Wort zu sagen, vielleicht eine bedeutende Dichterin, aber keine Künstlerin, wie auch ihre größeren Schwestern George Sand und George Eliot. Wir wenigen, die heute noch Poesie zu lesen verstehen und einen gut gebauten Vers zu schätzen wissen, entzückt über eine plötzlich überraschende Schönheit und Feinheit irgend einer Wendung oder eines Bildes, sind vielleicht zu verwöhnt, um den guten Wein aus schlecht ciselierten Bechern trinken zu wollen." Nein, die Verwöhnung ist es nicht, die ästhetische oder besser vielleicht ästheticistische Geister wie Wilhelm Weigand von Talenten wie der Droste-Hülshoff zurückschreckt, es ist ihre angeborene Unfähigkeit, die Schönheit schon im Elementaren zu erkennen, sie wollen alles filtriert, durch das Medium der Kulturkunst hindurchgegangen. Was, der Droste-Hülshoff sollte die überraschende Schönheit und Feinheit der Wendungen und Bilder fehlen? Ich schlage eine beliebige Seite ihrer Gedichte auf und treffe sofort auf die Stelle:

„Warum hat Trauer denn so matten Schritt,
Da doch so leicht die frohe Stunde glitt?“

Ich wiederhole meinen Versuch und stoße auf das wundervolle Gedicht „Lebt wohl“; da ist jede Strophe schön, fein und stark zugleich:

„Lebt wohl und nehmt mein Herz mit euch
Und meinen letzten Sonnenstrahl;
Er scheide, scheide nur sogleich,
Denn scheiden muß er doch einmal.

— — — — — — — — — —

Verlassen, aber einsam nicht,
Erschüttert, aber nicht zerdrückt,
So lange noch das heil'ge Licht
Auf mich mit Liebesaugen blickt.

— — — — — — — — — —

So lange noch der Arm sich frei
Und waltend mir zum Äther streckt,
Und jedes wilden Geiers Schrei
In mir die wilde Muse weckt.

Ja, zu Tage liegt die Schönheit der Poesie Annettens von Droste nicht überall, es ist sozusagen Individualitätspoesie, die erst dann voll erfaßt werden kann, wenn man das Individuum hat, und die innere Form hat auch nicht jedes einzelne Gedicht; denn gerade die Poeten starker Individualität sprechen sich oft in Versen aus, statt das Gedicht abzuwarten, und weiter ist die Lyrik der Droste zwar nicht gerade deskriptive, aber doch malerische Lyrik, und die läßt sich nicht in dem Grade konzentrieren wie die musikalische, die zum reinen Klang, ja, zum Hauch, und die plastische, die zum Krystall werden kann. Aber die besten Stücke der Droste-Hülshoff haben allerdings die geschlossene innere Form, sind fast bis zur Sprödigkeit geschlossen, und selbstverständlich entspricht dem die äußere Form, die nie glatt, nie melodisch, aber in Rythmus und Reim stets charaktervoll ist. Man muß nur nicht an Saitenspiel oder aufs höchste an das Rauschen eines Baches, man muß an Sturmessausen und Wogenbrandung denken. Man lese einmal die folgende Strophe:

„Dunkel! All dunkel schwer!
Wie Riesen schreiten Wolken her —
Über Gras und Laub
Wirbelt's wie schwarzer Staub;
Hier und dort ein grauer Stamm,
Am Horizont des Berges Kamm
Hält die gespenstige Wacht,
Sonst alles Nacht — Nacht — nur Nacht.

Ob da Rythmus drin ist!

Wie ihrer Poesie, ist man auch der Persönlichkeit des westfälischen Freifräuleins vielfach nicht sonderlich nahe gekommen. „Dem Fernerstehenden", schreibt einmal Karl Frenzel in einem übrigens recht stimmungsvollen Aufsatz, „erscheint Annette und Rüschhaus (der Witwensitz der Droste unfern Münster) nicht in demselben glänzenden Lichte (wie denen, die noch mit ihr gelebt). Es ist ein Edelsitz, der sich mit einer gewissen Vornehmheit, aber auch mit bewußtem Trotz von seinem Jahrhundert abschließt, eine adelige Dame — ein wenig alte Jungfer — die sich mit ihren Sammlungen, ihren romantischen Schwärmereien, ihrem Aberglauben eine Welt im kleinen dünkt und die Gedanken und Bewegungen der Zeit von sich fern hält; eine Erscheinung, deren Originalität und Bedeutsamkeit ihr Schrullenhaftes vergessen läßt, weil sie eben nur in dieser Abgeschlossenheit, abwärts von der breiten Straße unserer Bildung so gedeihen und sich entwickeln konnte." Die letzte Bemerkung ist ja nicht falsch, ohne Einfluß sind das Milieu des katholischen Münsterlandes und die aristokratische Atmosphäre, in der die Dichterin hauptsächlich lebte, natürlich nicht auf sie gewesen, aber vor allem ist Annette doch zunächst einmal eine außerordentlich starke, leidenschaftliche, stolze Natur, die geborene Aristokratin, die mit dem Liberalismus der Zeit unter keinen Umständen paktieren konnte. Man spricht viel von der Beschränktheit ihrer Verwandten und der gehemmten Entwickelung und den schweren inneren Kämpfen, die infolge deren das Los Annettens waren; die Kämpfe haben allerdings nicht gefehlt, aber man glaube doch nur nicht, daß ihr die unter anderen Verhältnissen hätten erspart bleiben können

und daß sie je einen anderen Weg gegangen wäre, als den, den sie gegangen ist. „Sie hat alle drei Hochmüte, den aristokratischen, den Damen- und den Dichterhochmut," meint Levin Schücking von ihr, der ihr von allen Menschen am nächsten gekommen ist, „aber sie ist trotzdem die liebenswürdigste Erscheinung, die man sich denken kann, sie ist natürlich im höchsten Grade, sie besitzt ein Herz voll Wohlwollen und Güte und ist doch schlau und klug wie eine Schlange, die innersten Gedanken einem aus dem Herzen lesend." Eine durchaus geniale Erscheinung also und darum im Grunde immer einsam, ihre Umgebung stets weit überschauend, aber doch mit dem Herzen an die Heimat und ihre Menschen geknüpft — was man so Glück nennt, ist dabei freilich nicht möglich, zumal wenn den Körper noch fast fortwährend Krankheit plagt, aber zu tapferer Resignation hat es Annette von Droste allerdings gebracht, und man wird Altjüngferliches in ihren Lebensäußerungen vergeblich suchen. Ihre glücklichsten Tage hat sie doch wohl in der Einsamkeit ihres Rüschhauses verlebt, im engen Verkehr mit dem Volke und der Natur ihrer Heimat, zu der sie auch botanische und mineralogische Interessen trieben, dann gab ihr der Aufenthalt auf dem Schlosse Meersburg ihres Schwagers Josef von Laßberg mit dem jugendlichen Levin Schücking zusammen noch einmal einen frischen Aufschwung — auf der Meersburg ist sie auch, nach dem Bruch mit Schücking immer mehr vereinsamend, lebensmüde gestorben. Viel hin- und hergestritten hat man stets über ihr Verhältnis zum Glauben, zu ihrer katholischen Konfession — ziemlich überflüssiger Weise, wie mich dünkt: Sie war eine tiefreligiöse Natur und hielt pietätvoll an dem Glauben ihrer Väter fest, aber nachdem sie eine Periode leidenschaftlicher religiöser Kämpfe, die sich in ihrem „Geistlichen Jahr" spiegeln, hinter sich hatte, hat sie ihrem Geiste ohne Skrupel freie Flüge gestattet. Mit den Begriffen „gläubig" und „ungläubig", „katholische" und „freie" Weltanschauung reicht man dem konkreten Individuum gegenüber eben nicht sehr weit.

Über Annettens dichterische Entwickelung ist wenig zu

berichten. Man findet in ihren frühesten Versen Spuren des Einflusses älterer deutscher Dichter, aber von irgend welcher Bedeutung ist keiner für sie geworden, höchstens, daß Ernst Schulzes „Cäcilie" ihrem Jugendepos „Walther" äußerlich etwas gegeben hat. Eher kann man von einer Einwirkung der gleichzeitigen französischen und ganz besonders der englischen Litteratur reden: Scott, Byron und Moore, dann die Dichter der Seeschule sind ihr jedenfalls geistig verwandt, Coleridge vielleicht am meisten, und in der Geschichte der Weltlitteratur hat sie sicher ebenbürtig neben diesen Dichtern zu stehen. Wiederum aber weist sie über die Engländer weit hinaus, ist in der Auffassung der Natur und der Art ihrer Wiedergabe sehr viel moderner als diese, auch sie wieder eine der großen Vorläufererscheinungen, an denen unsere Litteratur so reich ist: Mit Recht hat man sie in neuerer Zeit als „Impressionistin" bezeichnet, und wenn der Impressionismus, wie ich glaube, wirklich die „kurzsichtige" Kunst ist, so stimmt dies um so besser; denn Annette war im höchsten Grade kurzsichtig, sie sah das Nächste unendlich scharf, und die Ferne verschwamm ihr. Doch möchte ich dies als nebensächlich aufgefaßt wissen, im Ganzen stimme ich W. v. Scholz zu, der da meint, daß Annette eine starke Phantasie mit klarem, fast nüchternem Wirklichkeitssinne verbinde, und ihre dichterische Entwickelung folgendermaßen schildert: „Je mehr sie nun Künstlerin wurde, reifte und sich läuterte, um so mehr wurde der Sinn für das Wirkliche in ihr zu einem Sinn für das Charakteristische. Es ist oft, als habe sie nur das Zufällige gesehen; sowie es Wort wird, gewinnt es die Bedeutung des Charakteristischen. Dieser Sinn befähigte sie erst ganz, für ihre wirklichkeitsmächtigen Phantasiegebilde den starken, stimmungsvollen Ausdruck zu finden, der diese Gebilde in uns neu entzünden konnte. Die Bedeutung ihrer großen Kunst beruht darauf, daß sie mit unerhörter Deutlichkeit und Bildkraft alles, was sie dichtet, in uns sichtbar, hörbar und fühlbar macht, daß sie die größte Phantasie-Intensität erreicht. Alle ihre Ausdrucksmittel bis zum kleinsten hinunter arbeiten zu diesem Zwecke

zusammen.“ Das ist wohl richtig, nur begeht Scholz den Fehler, daß er später von der „Plastik des Bildes“ bei Annetten redet, ein plastischer Eindruck wird aber weder im Einzelnen noch im Ganzen erreicht, es bleibt bei dem malerischen, der sich gefühlsmäßig in Stimmung, und zwar nicht in vage, sondern in sehr bestimmte Stimmung umsetzt. Wenn man weiter Annette, weil sie mit kleinen charakteristischen Zügen arbeitet, als die Dichterin des Unendlichkleinen bezeichnet hat, so ist das grundfalsch: sie erreicht eben mit ihren kleinen Zügen das Große; und ebenso ist es grundfalsch, sie wegen ihrer „grenzenlosen Fähigkeit des Nachempfindens leiser Bewegungen“ (im Innern) als Vorläuferin der modernen Sensitiven und Nervösen hinzustellen: auch hier giebt sie durch das Feine und Flüchtige das Große, nämlich ihre eigene starke, leidenschaftliche, aber durch und durch gesunde Persönlichkeit. Wenn man von allen Kunstmitteln (im höchsten Sinne) absieht, so hat Annettens Lyrik mit keiner andern mehr Verwandtschaft als der Friedrich Hebbels, die nun freilich nicht malerisch, sondern plastisch ist. Aber überhaupt ist die Verbindung einer starken Phantasie mit klarem, fast nüchternem Wirklichkeitssinn echt germanisch, specifisch-germanisch, und will man die völlige Klarlegung des Grundcharakters der Drosteschen Kunst, so kann man ruhig bis zur Edda und zum Beowulf zurückgehen.

Sie war ja auch eine Germanin, wie man sie sich reiner nicht denken kann, diese Tochter des edlen westfälischen Geschlechts, die in ihrer Heimat so fest wie kein anderes lyrisches Talent ihrer Zeit wurzelte und alles in allem Heimatkunst im höchsten Sinne gab. Wenn sie auch nicht, wie J. P. Hebel und Klaus Groth, im Dialekt schrieb, so entstammt ihr charakteristischer Ausdruck doch zu einem guten Teil dem Niederdeutschen, das bekanntlich eine sehr realistische Sprache ist. Dialekt aber konnte sie aus dem Grunde nicht schreiben, weil ihre Poesie im Idyllischen und Gemütlichen, den Domänen der Dialektdichtung, keineswegs aufging, sondern eben einen ganz persönlichen, großen, fortreißenden Zug besaß. Die Stimmung forschenden Sehens,

objektiven Versinkens in Natur und Leben, von der W. v. Scholz redet, ist bei ihr zwar vorhanden, aber doch wohl kaum ihre Grundstimmung, diese scheint mir vielmehr eine leidenschaftliche Hingabe an die Dinge, der dann wieder ein leidenschaftliches Ausstoßen entspricht, zu sein. Dazu stimmt auch die Art ihrer Produktion, die, wie wir genau wissen, stoß- und massenweise, oft nach zufälliger äußerer Veranlassung erfolgte und dann natürlich eine bestimmte „Schlackenhaftigkeit" der Produkte zur Folge hatte. Ein reines „Fließen", wie beispielsweise bei Goethe und Mörike, findet man bei Annette nie und nirgends, alles ist eruptiv. Aber die Dichterin war doch eine durchaus gesunde Natur und wurzelte tief und sicher in ihrem Volkstum, so daß denn immer noch echte Heimatkunst entstand. Am zugänglichsten sind dem großen Publikum ihre Naturbilder aus Westfalen gewesen, Heide, Moor, den stillen Weiher, die Mergelgrube, den Hünenstein hat sie mit seltener Anschauungskraft und echtester Lokalstimmung heraufbeschworen. Am höchsten stehen unter diesen Heimatbildern die mit Staffage, wie etwa „Die Jagd" und „Das Hirtenfeuer", d. h. Staffage sagt viel zu wenig, es sind eben die Menschen ihrer Heimat da. Hier und da, wie in dem berühmten Cyklus „Des alten Pfarrers Woche", tritt wohl auch der Mensch ganz in den Vordergrund. Im übrigen war Annette als Naturdichterin nicht auf ihre Heimat beschränkt, auch die Gegend am Bodensee, das Alpenvorland der Schweiz hat sie zu schildern vermocht, dies nun freilich meist in Verbindung mit dem persönlichen Erlebnis („Die Schenke am See"). Heimische Gewächse sind wieder die meisten ihrer Balladen, die Vorliebe für das Gespensterhafte, das Schaurige ist hier nicht romantisch, sondern echt niedersächsisch, die nüchterne, verständige Art des Niedersachsen verlangt die Ergänzung nach dieser Seite, wie denn auch, um von Hebbel ganz abzusehen, der weiche, milde Klaus Groth eine große Anzahl vortreffliche Gespensterballaden geschaffen hat. Annettens Balladen entstammen zu einem großen Teil der Geschichte und Sage des westfälischen Adels, sind keineswegs knapp, sondern eher breit, aber doch

wieder bei der Fülle der anschaulichen Einzelzüge gedrängt und in der Vortragsweise gleichsam atemlos. Das gilt auch von einigem Exotischen, das am ersten den Zusammenhang der Dichterin mit der Romantik, aber kaum der deutschen, darthut. Schlichtere Stücke wie „Die junge Mutter", „Die beschränkte Frau", schließen sich an. Mit den Balladen mögen auch gleich die vier erzählenden Gedichte, „Des Arztes Vermächtnis", „Das Hospiz auf dem St. Bernhard", „Der spiritus familiaris des Roßtäuschers" und „Die Schlacht im Loener Bruch" genannt werden — die beiden ersten „erzählen" noch am meisten, das dritte ist ein Balladencyklus, das vierte wesentlich farbenvolle Schilderung, alle aber sind so reich an Charakteristischem, so „schwer" wie die ganze Poesie Annettens, mit unserer landläufigen erzählenden Dichtung, bei der Reim und Rhythmus als Bequemlichkeit des Verfassers erscheinen, auch nicht im entferntesten zu vergleichen. Daß Annette auch richtig erzählen konnte, beweisen ihre Prosa-Arbeiten, die kleine Erzählung „Die Judenbuche" und das Fragment „Bei uns zu Lande auf dem Lande", beide an Kraft und innerem Gehalt den späteren Dorfgeschichten weit überlegen. Am nächsten kommt man der Dichterin doch in ihrer persönlichen Lyrik, nicht gerade in den zahlreichen ihren Verwandten und Bekannten gewidmeten Gelegenheitsgedichten, die vielfach Nachrufe sind — da macht sie auch nur Verse —, sondern in denen, wo sich ihre Natur oder ihr Schicksal, sei es nun im Anschluß an eine Gelegenheit oder an eine Erfindung, unmittelbar ausspricht. Da fühlen wir den mächtigen Schlag ihres Herzens; ihre große Sehnsucht, ihre stille Entsagung, ihr überschäumendes Kraftgefühl, ihre reine Güte, alles, alles tritt uns aus den spröden, schwerbepackten Versen deutlich entgegen, und dann sehen wir eine innere Schönheit, die zwar nicht beseligt wie die Goethes und Mörikes und der andern Glücklichen, aber tief ergreift und innig rührt.

Schücking schrieb einst an Annette: „Bei allen Dichtern unserer Zeit fühle ich ein Dilettantenhaftes, hier und da Mattes, Gemachtes, Lenau und Freiligrath nicht ausgenommen. Das

ist nie bei Ihren Sachen der Fall: was Sie schreiben, gehört in das Ganze, wie jede einzelne Zacke in den Dom." Hätte Schücking Mörike gekannt, er hätte in ihm die höhere Stufe nicht verkennen dürfen, den specifischen Lyriker, bei dem der Kampf der Elemente überwunden ist. Aber die eigentlichen Zeitdichter wie Lenau, Freiligrath überragt Annette von Droste, sie ist das ganz, was diese sein wollen, giebt das aus Eigenem, was diese durch exotischen Glanz und exotische Pracht erstreben. Mit ihr beginnt der wahre Realismus in der deutschen Lyrik — Heyse, der sie pries (übrigens ziemlich uncharakteristisch: „Zu Perlen reiften dir all deine Thränen!"), hatte im Grunde keine, Detlev von Liliencron aber hat alle Ursache dazu!

Siebentes Buch.

Das neunzehnte Jahrhundert III.

Der Realismus.

Übersicht.

Der Realismus ist die Höhe der deutschen Litteratur im neunzehnten Jahrhundert, eine selbständige gewaltige Entwickelung, die sich nicht ebenbürtig, aber doch achtunggebietend neben die klassische Dichtung stellt und die Romantik durch Vollendung des Schaffens zweifellos übertrifft. Man soll den Begriff „Realismus" nicht allzu eng und äußerlich fassen: Allerdings haben die klassische und die romantische Periode einen ausgeprägt idealistischen Zug, aber ihr größter Dichter, der größte deutsche überhaupt, Goethe, ist doch auch Realist, so gut wie es die größten aller anderen Völker, Molière, Cervantes, Shakespeare, sind. Aber es pflegt, wenn eine Nation die Blütezeit ihrer Dichtung hinter sich hat, für die doch noch hervortretenden stärkeren Talente die Notwendigkeit einzutreten, tiefer ins Leben und in die Wirklichkeit zu gehen; das war bei uns auch im Mittelalter nach den Tagen Wolframs von Eschenbach und Gottfrieds von Straßburg geschehen, als die Rudolf von Ems, der Stricker, Wernher der Gartenäre bürgerliche und bäuerische Stoffe aufnahmen (wenn sie auch zu einem eigentlich realistischen Stil noch nicht gelangten), das geschah in England nach Shakespeare schon durch Ben Jonson, in Frankreich nach Racine durch Lesage, und so nun auch in

Deutschland. Nur in diesem allgemeinen Sinne ist der Begriff „Realismus“ hier zu fassen und ein wirklicher Bruch zwischen Klassik und Romantik einerseits und dem Realismus andererseits, wie ihn das junge Deutschland prätendierte, nicht anzunehmen, im Gegenteil, gerade die größten Realisten haben die klassische und zum Teil auch die romantische Dichtung als feste Basis ihrer eigenen Poesie festgehalten. Charakteristisch ist beispielsweise das Verhältnis Hebbels zu Tieck, wie es bei einer persönlichen Zusammenkunft ganz klar hervortrat: „Nicht, als ob das Gegensätzliche“, schreibt Hebbel, „das in mancher Beziehung in unseren Naturen liegt, nicht zum Vorschein gekommen, oder gar absichtlich zurückgehalten worden wäre. Im Gegenteil, es wurde offen ausgesprochen, und da zeigte es sich in einem konkreten Fall, daß der Altmeister das Bestreben des Jüngeren, allen seinen Gebilde eine reale Basis zu geben und das Moment der Idealität ausschließlich in die Verklärung der Basis zu legen, für eine Art von Furcht hält, das Element in reine Poesie aufzulösen, während der Jüngere sich nur dadurch vor der Abirrung ins Leere schützen zu können glaubt.“ Von Otto Ludwigs Definition des poetischen Realismus wird später zu reden sein. Das ist natürlich, daß die tiefere Einkehr ins Leben, das engere Anschmiegen an die Wirklichkeit auch eine Beschränkung mit sich brachte, der Realismus hat im allgemeinen nicht die Größe und Weite der Klassik und Romantik, und ist nicht Welt-, sondern durchweg nur nationale Poesie, ja, vielfach nicht einmal allgemein-nationale, sondern geradezu Stammeskunst. Aber gerade in dieser Hinsicht brauchten ja auch unsere klassische und romantische Dichtung eine Ergänzung; was Pestalozzi und Hebel begonnen, trat nun mit voller Kraft ins Leben: Nicht eine neue Volksdichtung wird, wie ich es schon im ersten Bande dieses Werkes ausgesprochen, geschaffen, aber die Stammesdichtung tritt neben die Nationaldichtung, dem deutschen Individualismus entsprechend erhalten wir zu der litterarischen Centralisation, die vor allem Goethe und Schiller repräsen-

tieren, auch die litterarische Decentralisation. Heute hat dank dem Realismus fast jeder deutsche Stamm seinen echten Stammesdichter, der aber doch auch wieder in der großen deutschen Litteratur seinen hervorragenden Platz hat, und das ist ein großer Vorzug, den unsere Dichtung vor fast jeder anderen europäischen in Anspruch nehmen kann. Einige geniale Begabungen unter den Realisten ragen dann freilich auch weit über die Stammeskunst empor, vor allen Friedrich Hebbel.

Wie schon früher ausgeführt, umfaßt die Entwickelung des Realismus ungefähr zwei Menschenalter, vom Ende der zwanziger bis etwa zu den achtziger Jahren. Die fünfziger Jahre bilden den Höhepunkt und verdienen recht wohl als das silberne Zeitalter der deutschen Dichtung neben dem goldenen klassischen bezeichnet zu werden. Auch ward schon erwähnt, daß der Realismus während seines Aufstiegs von der jungdeutschen, während seiner Blüte und seines Sinkens von einer eklekticistischen, neuklassicistischen und neuromantischen Bewegung begleitet wird. Beide können ihn zwar um den Beifall des breiten Publikums bringen aber ihn in seiner Entwickelung zu hemmen, seine großen Erscheinungen um die Erfüllung ihrer Lebensaufgabe zu bringen vermögen sie nicht — uns Nachgeborenen zumal tritt er immer mächtiger hervor, und wir sind eifrig dabei, das ganze deutsche Volk in die großen Schöpfungen, die er hinterlassen hat, einzuführen. Er ist uns wesentlich die moderne nationale Poesie, national im Sinne des deutschen Grund- und Urwesens, mit einem starken konservativen Zuge ausgestattet, der den jungdeutschen jahrigen Radikalismus sogut wie die romantisierende und pietistische Reaktion und den platten bürgerlichen Liberalismus einer späteren Zeit siegreich überstanden hat und auch dem modernen internationalen Demokratismus wie dem dekadenten Aristokratismus unserer Tage noch wacker Gegenstand leistet. Kurz, der Realismus lebt für das deutsche Volk dank seinen mächtigen Naturen und großen Talenten heute kräftiger als alles zeitgenössische und auch als alles Spätergekommene und wird uns helfen, die mit den Freiheitskriegen begonnene und seitdem

leider oft unterbrochene nationale Bewegung — die jungdeutsche Zeit und dann wieder die siebziger Jahre können fast als Kulturunterbrechungen gelten — zu einem glücklichen Ende zu führen. National in einem beschränkten Sinne ist er nicht, er bedeutet vielmehr, wie einst die klassische Dichtung, einen Ausgleich: Die lebenskräftigen liberalen Gedanken hat er so gut aufgenommen wie die neuen sozialen, er steht fest auf dem Boden der Wissenschaft, aber er hält sich von deren Ausartungen (Materialismus u. s. w.) fern und giebt den religiösen und sittlichen Mächten ihr Recht, er läßt die Strömungen des Auslandes auf sich wirken, aber er weiß auch, daß er aus deutscher Natur heraus schaffen muß. Man denke an Erscheinungen wie Jeremias Gotthelf und Hebbel, Otto Ludwig und Freytag, Keller und Raabe, und man wird diese Behauptungen nicht bestreiten. Einstweilen können wir uns deutsche Dichtung nicht viel anders denken, als wie diese Realisten sie geschaffen, und selbst rein ästhetisch scheint uns ihre Weise, nachdem Naturalismus und Symbolismus gescheitert sind, wieder an der Zeit zu sein.

Die Anfänge des Realismus, wie sie, von Goethe abgesehen, in den Novellen Tiecks, im Drama Grillparzers und Raimunds, in einer zusammenhängenden Entwickelung des historischen Romans und im Zeitroman Immermanns hervortreten, sind bereits in dem vorigen Buche geschildert worden. Der Roman übernimmt nun überhaupt die Führung in der deutschen Litteratur, vom Anfang der dreißiger bis an die siebziger Jahre heran haben wir fortlaufend hervorragende Erscheinungen, daneben wird die Novelle künstlerisch ausgebaut, immerhin sind aber auch einige Dramatiker und Lyriker ersten Ranges da, ja der Hauptdichter der Zeit ist ein großer Tragiker. Die ersten großen, entschieden realistischen Talente machen sich in den dreißiger Jahren geltend, bis zum Ende der fünfziger sind, von einer österreichischen Nachblüte abgesehen, die großen Namen alle da, in den sechziger und siebziger Jahren, zum Teil noch bis in die ersten achtziger hinein leben sie sich schaffend

aus. Ohne gerade ängstlich zu rechnen und eine Erweiterung des Kreises a priori abzulehnen, möchte ich ein volles Dutzend großer Realisten zählen und von diesen die ersten sechs erobernde, die andern sechs bewahrende Geister nennen: Willibald Alexis schafft den echten deutschen historischen Roman, indem er die Schicksale eines deutschen Stammes mit dem heimischen Boden und der heimischen Natur in unlösbaren Zusammenhang bringt, Charles Sealsfield den ethnographischen Roman, indem er zuerst die entscheidende Wichtigkeit der Rasse betont, Jeremias Gotthelf begründet die neue Volksdarstellung, wesentlich von sozialen Gesichtspunkten aus, Adalbert Stifter dringt tiefer als irgend einer seiner Vorgänger in das Naturleben ein; die großen Probleme der neuen Zeit behandelt dann Friedrich Hebbel und schafft eine selbständige Tragödie, die über Shakespeare hinausweist, während Otto Ludwig das Drama im Detail erneuert und die moderne Psychologie begründet. Mit diesen sechs Großen können sich die zweiten sechs, Gustav Freytag, Fritz Reuter, Theodor Storm, Klaus Groth, Gottfried Keller und Wilhelm Raabe an elementarer Kraft im allgemeinen nicht vergleichen, aber auch sie haben, wie wir sehen werden, alle ihre besondere Bedeutung und sind nicht bloß Bewahrer, sondern in mancher Beziehung auch Vollender. Neben diesen zwölf steht dann eine ungewöhnliche Anzahl tüchtiger kleinerer Talente, so daß kaum eine Periode unserer Litteratur eine solche Fülle der verschiedenartigsten und durchweg erfreulichen Erscheinungen aufweist; denn auch die jungdeutschen Geister und selbst die späteren Eklektiker zeigen sich mannigfach vom Realismus berührt.

Von Walter Scott ist auch der deutsche historische Roman ausgegangen, und er hatte, wie wir gesehen haben, bereits manches tüchtige Werk an den Tag gefördert, als 1832, im Todesjahre Goethes, der „Cabanis“ von Willibald Alexis oder Georg Wilhelm Heinrich Häring, wie der Dichter eigentlich hieß (aus Breslau, 1798—1871), erschien, ja, eben dieser Willibald Alexis hatte den Namen des großen Schotten für seine beiden ersten Romane „Walladmor“ und „Schloß

Avalon" als Aushängeschild gebraucht und sich der gelungenen Mystifikation freuen dürfen. Ganz er selbst wurde er erst, als er den Boden seines heimischen Brandenburg — er entstammte einer Refugié-Familie — betrat, und ob er nun auch, ein sehr betriebsamer Mann und dem Geiste der Zeit sich keineswegs verschließend, als jungdeutscher Novellist, Reiseschriftsteller und Herausgeber des „neuen Pitaval" eine etwas bunte Thätigkeit entfaltete, er behielt doch seine große Aufgabe im Auge und brachte es nach und nach fertig, die wichtigsten Epochen der brandenburgisch-preußischen Geschichte in künstlerischen, immer wertvoller werdenden Romanen zu behandeln: 1840 erschien sein „Roland von Berlin", 1842 „Der falsche Waldemar", 1846 „Die Hosen des Herrn von Bredow" mit der Fortsetzung „Der Werwolf", 1852 „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht", 1854 „Isegrimm", 1856 „Dorothee", nur dieser letzte Roman schwächer als die anderen. Die „Hosen des Herrn von Bredow" und „Isegrimm" bezeichnen die Höhe und sind Kunstwerke, soweit Romane es sein können. Was Willibald Alexis außer seinen brandenburgischen Romanen geschaffen, ist heute, trotzdem daß es natürlich auch einzelnes Bedeutende enthält, vergessen, diese aber sind noch voll lebendig und haben sogar noch eine Zukunft, da nach Willibald Alexis kein geschichtlicher Romandichter mehr hervorgetreten ist, dem es gelungen wäre, die Geschichte seiner Heimat und, nicht zu vergessen, seines Staates in einer solchen Reihe packender und überzeugender Bilder darzustellen.

Der historische Roman fuhr noch auf lange hinaus fort, eine Lieblingsgattung der Zeit zu sein, doch wurde er im Durchschnitt mehr im Geiste Karl Spindlers als im Geiste Willibald Alexis' geschrieben. Einen völlig neuen Charakter, indem er ihn nämlich (allerdings nach dem Vorgang August Hagens in „Norica") in der Sprache und dem Geiste alter Zeit schrieb, suchte ihm der Pfarrer Wilhelm Meinhold aus Netzelkow auf Usedom (1797—1851) zu verleihen und zugleich auch das Publikum zu mystificieren, indem er seine „Bernsteinhexe" (1843) als echte Relation aus der Zeit des dreißigjährigen

Krieges hinstellte: „Maria Schweidler, die Bernsteinhexe, der interessanteste aller bisher bekannten Hexenprozesse, nach einer defekten Handschrift ihres Vaters, des Pfarrer Abraham Schweidler in Coserow auf Usedom, herausgegeben von Wilhelm Meinhold" lautete der volle Titel. Die Täuschung währte nicht lange, schon nach sechs Monaten gestand sie der Dichter durch einen dritten ein, hatte dann aber das Pech, daß man, als nun sein nächster Roman „Sidonia von Bork, die Klosterhexe" schwächer ausgefallen war, ihm die Autorschaft der „Bernsteinhexe" wieder absprach, worauf ihn kein geringerer als Friedrich Hebbel verteidigte. Dieser erkannte das große Talent Meinholds an und lobte auch, daß er überall mit Unerbittlichkeit auf Darstellung, freie und ganze Darstellung dränge und ein unversöhnlicher Feind alles Umschreibens und Raisonnierens sei, meinte aber dann: „Wenn er glaubt, die Darstellung erreiche erst dadurch den höchstmöglichen Grad der Lebendigkeit, daß der Dichter seinen Personen die Sprache des Jahrhunderts, in welchem sie lebten, in den Mund lege, so ist er in diesem Punkt einem falschen Empirismus verfallen." Meinhold ist einer der interessantesten Vorläufer des Naturalismus. Er war kein homo novus mehr, als die „Bernsteinhexe" erschien, seine „Gedichte" waren schon 1824, sein großes Epos „St. Otto, Bischof von Bamberg oder die Kreuzfahrt nach Pommern" 1826 herausgekommen, auch hatte er allerlei Humoristisches im Jean Paulisierenden Stile geschrieben. Seine „Sidonie von Bork" war jedoch, wie erwähnt, sehr viel schwächer als die „Bernsteinhexe", und zugleich trat in ihr Meinholds reaktionärer Geist hervor: Er forderte jetzt geradezu Glauben für das Hexenwesen und trat, nachdem er noch ein seltsames christlich-religiöses Gedicht „Athanasia oder die Verklärung Friedrich Wilhelms III." verfaßt, dem Katholicismus immer näher, was ihn 1850 sein Amt kostete. Der letzte unvollendete Roman Meinholds „Ritter Sigismund Hager von und zu Altensteig und die Reformation", in Briefen abgefaßt, hat ausdrücklich die Aufgabe, die Reformation und ihre Helden von der schwachen Seite zu zeigen, ist

aber nicht ohne darstellerische Vorzüge. — Zu Meinhold als Mensch und auch als Dichter paßt in mancher Beziehung sein Landsmann und Altersgenosse Christian Friedrich Scherenberg aus Stettin (1798—1881), der nach ziemlich bewegtem Leben in Berlin das Dasein eines armen Poeten führte, bis ihm nach dem Erscheinen seiner Schlachtepen König Friedrich Wilhelm IV. die Stellung eines Bibliothekars im Kriegsministerium verlieh. Theodor Fontane hat ein hübsches Buch über ihn verfaßt. Er gab im Jahre 1845 seine „Vermischten Gedichte" heraus, unter denen sich einiges von energischer Realistik findet. Berühmt wurde er durch seine Schlachtschilderung „Waterloo" (1849), der dann „Ligny", „Leuthen", Abukir", „Hohenfriedberg" folgten. „Um das altpreußische Wesen zu charakterisieren, zieht der Dichter gleichsam die deutsch-französische Stilmischung Friedrichs des Großen und einige seiner Heerführer und die orthographischen Kühnheiten des alten Blücher in seine poetische Darstellung hinein," wendet also mutatis mutandis das nämliche Prinzip wie Meinhold an. Uns erscheint die Weise heute stark manieristisch, doch ist die von Scherenberg geschaffene Gattung der deutschen Litteratur verblieben, nur daß man statt seiner Verse jetzt natürlicher Prosa verwendet, vergleiche beispielsweise Bleibtreu und Liliencron.

Als Korrelat gewissermaßen der Einkehr in die Vergangenheit stellte sich dann in den dreißiger Jahren auch die alte deutsche Sehnsucht in die Weite ein, durch die für freiere Geister nicht eben erquicklichen Verhältnisse unter dem absolutistischen Regiment verstärkt. Wir haben den exotischen Zug, der auch durch Einflüsse des Auslandes, Byrons und Viktor Hugos vor allem, bei unsern Dichtern entwickelt wurde, schon bei Lenau und Freiligrath angetroffen; mit einem kraftvollen Realismus verbunden zeigt er sich bei dem aus Mähren (Poppitz bei Znaim) gebürtigen Karl Postl (1793—1864), der 1823 aus einem Prager Kloster nach Amerika entwich und dort ein wechselreiches Dasein führte. Unter dem Namen Charles Sealsfield trat er 1828 zuerst als englischer Roman-

schriftsteller mit „Thokeah, or the white rose“ hervor, 1833 erschien dieser Roman als „Der Legitime und die Republikaner“ deutsch, und bald erfreute sich der nach Europa zurückgekehrte, in der Schweiz wohnhafte Autor großer Beliebtheit. „Transatlantische Reiseskizzen“, „Der Virey und die Aristokraten“, „Lebensbilder aus beiden Hemisphären“, „Deutsch-amerikanische Wahlverwandtschaften“, „Das Kajütenbuch“, „Sturm-, Land- und Seebilder“, „Süden und Norden“ sind die Titel seiner späteren Werke, die alle in den dreißiger und beginnenden vierziger Jahren herauskamen und die stärksten Spannungsreize mit ungewöhnlicher Kraft der Charakteristik vereinten, freilich zu gerundeten Kunstwerken nur in den glücklichsten Fällen gediehen. Die tiefere Bedeutung dieser Werke beruhte weniger darauf, daß sie glänzende, bunte und weite Lebensbilder boten, sondern darauf, daß sie bei aller Abenteuerlichkeit die großen Gesichtspunkte der Rasse und des Blutes auf die Darstellung des Völkerlebens anwandten und auch das politische Parteitreiben gleichsam vom Standpunkte einer Weltpolitik darstellten. Darum ist Sealsfield trotz seines buntscheckigen Stils auch heute noch zeitgemäß. Seine zahlreichen Nachfolger, von denen nur Friedrich Gerstäcker hier vorläufig genannt sei, blieben dann meist im reinen Abenteuerroman stecken. Leidlich selbständig ist von ihnen allein der älteste von allen, Heinrich Smidt aus Altona (1798—1867), der „deutsche Marryat“, wie man ihn nicht mit Unrecht genannt hat, der es selber vom Kajütenjungen bis zum Obersteuermann gebracht hatte und später als Archivar im preußischen Kriegsministerum Scherenbergs Vorgesetzter war. Ein vortrefflicher Erzähler, von dessen zahlreichen Werken nur die „Seemannssagen und Schiffermärchen“ (1835/36), die Romane „Steuermann Johannes Smidt“, „Das Loggbuch“, „Hamburg und die Antillen“, „Jan Blaufink“, die späteren Sammlungen „Seegeschichten und Marinebilder“ und „Zu Wasser und zu Land“ genannt seien, besitzt er namentlich für die Jugend noch heute große Anziehungskraft.

Einkehr bei der Vergangenheit, Sehnsucht in die Weite —

als drittes tritt dazu natürlich Einkehr beim eigentlichen Volk: was wäre ein echter Realismus ohne diese? Nach J. P. Hebel war kaum wieder ein echter Volkserzähler, der aus dem Volksleben unmittelbar schöpfte, aufgetreten — denn Heinrich Zschokke, mit seinem „Goldmacherdorf" war doch nur ein Nachzügler der Aufklärer, und der treffliche Ulrich Hegner besaß nicht die Fülle, die der Volkserzähler braucht; höchstens könnte man hier den bayrischen Schwaben Ludwig Aurbacher aus Türkheim (1784—1847) anführen, der in seinem „Volksbüchlein" (1835 und 1839) eine Reihe alter Sagen, Märchen, Legenden und Schwänke ausgezeichnet wiedererzählt und damit ein Seitenstück zu Hebels „Schatzkästlein" geschaffen hatte. Nun trat um die Mitte der dreißiger Jahre, noch ehe Immermanns „Münchhausen" mit dem Oberhofidyll erschien, der gewaltige Erneuerer der deutschen Volksdarstellung auf, der erste deutsche Volksschriftsteller, der voll begriffen hatte, daß Wahrheit und absolute Treue die Hauptbedingung sei, auch wenn man praktische erzieherische Zwecke verfolge: Albert Bitzius aus Murten in der Schweiz, geb. am 4. Oktober 1797, gest. am 22. Okt. 1854, der sich als Schriftsteller Jeremias Gotthelf nannte (merkwürdig genug, nebenbei bemerkt, daß sich die drei ersten großen Realisten alle eines Pseudonyms bedienten). Wie Sealsfield ein durchaus naturalistisches Talent, wenn man will, Genie, nur darum schreibend, weil ihm der Raum zum Handeln mangelte, stellte Bitzius im schweizerischen das deutsche Bauernleben mit einer Kraft und Ursprünglichkeit, so allseitig und in die Tiefe dringend dar, wie es weder vorher noch nachher je geschehen, und zwar im Dienste vor allem der sozialen Ideen, dann freilich auch mit ausgeprägt konservativer Tendenz und in orthodox-religiösem, aber nie frömmelndem Geiste. Sein erstes Werk „Der Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf" erschien 1836, dann folgten „Die Leiden und Freuden eines Schulmeisters", „Uli der Knecht" (1841), „Die Käserei in der Vehfreude", „Anni Bäbi Jowäger", „Der Geltstag", „Käthi die Großmutter" (1848), „Uli der Pächter", darauf in den

fünfziger Jahren „Geld und Geist“ und „Zeitgeist und Bernergeist“, zuletzt „Die Erlebnisse eines Schuldenbauers“ (1854), alles Romane, die zwar vielfach mit Reflexion, ja, mit Predigt durchsetzt waren, aber dabei eine solche Fülle anschaulichen, ganz ursprünglichen Details, eine so sichere Psychologie aufwiesen, daß die volle Gegenständlichkeit und typische Bedeutung der Darstellung immer erreicht wurde. Neben seinen Romanen schuf Bitzius dann noch eine große Anzahl der trefflichsten kleineren Erzählungen, von denen manche wirkliche Kunstwerke wurden, und eine Reihe rein prosaischer Schriften meist sozialer Tendenz. Man findet bei ihm alles das schon voll ausgebildet, was die spätere Richtung des Naturalismus erstrebte, auch in den Darstellungsmitteln schreckte er vor nichts zurück, aber es wird bei ihm nichts schulmäßig, und auch die Poesie kommt zu ihrem Recht, vor allem, er ist eine starke, leidenschaftliche Persönlichkeit, eine durch und durch germanische Natur, die vor den beiden Großen, mit denen man ihn am besten vergleicht, dem Franzosen Balzac und dem Russen Tolstoi mancherlei Vorzüge hat. Seine Zeitgenossen haben ihn nicht erkannt, ja, noch Erich Schmidt nennt ihn einen Schmutzdarsteller, erst heute weiß man, nachdem freilich Gottfried Keller seine Größe schon gespürt, daß sein Schatten weit hinaus, noch in das neue Jahrhundert hinein fällt, mag immerhin seine unkünstlerische Art die gewaltigen Lebensquellen seiner Werke hier und da verschüttet haben.

Den Ruhm, der Jeremias Gotthelf gehört hätte, erntete ein viel Schwächerer, der Jude Berthold Auerbach aus Nordstetten im württembergischen Schwarzwald (1812—1882), der Schöpfer der deutschen Dorfgeschichte, wie ihn die deutsche Litteraturgeschichte bisher genannt hat. Ich beabsichtige nicht gerade, ihm diesen Ehrentitel zu rauben, aber ich muß denn doch „Dorfgeschichte“ als die im bewußten Gegensatz zur jungdeutschen Salondichtung für die Gebildeten geschaffene Erzählung aus dem dörflichen Leben definieren. Auerbach hatte Gutzkow und dem jungen Deutschland nahe gestanden und bereits zwei

der Sphäre dieser Litteraturrichtung wenigstens nicht fern liegende Romane aus dem jüdischen Leben, „Spinoza“ und „Dichter und Kaufmann“ geschrieben, als ihm, der wie alle seine Rassegenossen den Instinkt für das Aussichtsvolle besaß, mit den „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ im Jahre 1843 der große Wurf gelang. Es folgte nun Band auf Band bis in die sechziger Jahre hinein, so lange die Dorfgeschichte Mode blieb, dann wandte sich der Dichter dem inzwischen von Gutzkow geschaffenen modernen Zeitroman zu und gab in „Auf der Höhe“ und „Das Landhaus am Rhein“ seine Hauptwerke auf diesem Gebiete. Seine wirkliche Bedeutung — und er hat allerdings eine solche — beruht doch auf den besten seiner Dorfgeschichten, von denen die ersten noch anekdotenhaft, augenscheinlich von Hebel beeinflußt, die mittleren, wie der mit Recht berühmte „Diethelm von Buchenberg“, die packendsten, wahrscheinlich mit durch Otto Ludwigs Milieu- und psychologischer Kunst zu so respektabler Höhe gediehen, die späteren, u. a. schon das „Barfüßele“, geziert und unnatürlich sind. Die Schwaben, die doch als die kompetentesten Beurteiler angesehen werden müssen, wollen heute auch von der Dorfgeschichte Auerbachs nicht viel mehr wissen; so meint Karl Weitbrecht: „Ein starkes Maß von Charakterisierungskunst ist ihm nicht abzusprechen, aber sie trat von außen an ihren Gegenstand heran mit einem dem Gegenstand fremden Geiste, und sie wurde entwertet durch eine gesuchte und anspruchsvolle Naivetät und ein selbstgefälliges Wichtigthun mit dem Unwichtigen“, und der Verfasser der „Geschichte der schwäbischen Dialektdichtung“, August Holder schreibt: „Möge das gebildete Publikum nur immerhin Auerbachs Dorfgeschichten lesen und sich daran erquicken, aber ja nicht eine Art Praktikum stammheitlicher Erkenntnis darin suchen.“ Wir wollen jedoch daran festhalten, daß Auerbach ein respektables und auch für die deutsche Dichtung nicht unerfreuliches Talent war, und ihn auch wegen seiner tüchtigen, im Ganzen deutschen Bildung und seiner Verdienste um die Volkslitteratur (der Kalender „Der Gevattersmann“, später das „Schatzkästlein des Gevattersmannes“) schätzen,

mögen wir auch bei ihm zuletzt auf allerlei uns unsympathische Züge stoßen.

Ziemlich gleichzeitig mit Auerbach war ein österreichischer Dichter berühmt geworden, der in der Neigung zur Betrachtung und Lehrhaftigkeit einige Ähnlichkeit mit ihm besitzt, freilich dabei ein durchaus konservativer germanischer Geist ist: Adalbert Stifter aus Oberplan im Böhmerwalde (1805—1868). Seine „Studien“ erschienen von 1840 an, die ersten unzweifelhaft von Jean Paul beeinflußt, die späteren, schon vom „Heidedorf“ an, aber unzweifelhaft in selbständigem Geiste geschaffen und wahrhaft Neues bringend, mochte man auch an die älteren Naturdichter wie Brockes und Geßner erinnern. Stifter hat den Realismus in die Naturschilderung eingeführt, man darf ruhig sagen, daß keiner vor ihm und keiner nach ihm so viel und so genau gesehen hat als er, und wenn er nun auch seine Beobachtungen nicht alle zu wirklicher Darstellung erheben, oder richtiger, sie nicht mit der Menschendarstellung zu einem künstlerischen Ganzen verweben konnte, eine grandiose einheitliche Stimmung vermochte er seinen Novellen — so bezeichnen wir die „Studien“ ästhetisch am richtigsten — doch zu verleihen, und in den besten wurden die Menschen jedenfalls weit mehr als Staffage. „Der Hochwald“, „Die Narrenburg“, „Die Mappe meines Urgroßvaters“, „Abdias“, „Brigitta“, „Der Hagestolz“ sind die berühmtesten der „Studien“, denen sich eine Erzählung der für die Jugend bestimmten „Bunten Steine“, „Der Bergkrystall“, und mehrere der „Erzählungen aus dem Nachlasse“ würdig anreihen. Der dreibändige „Nachsommer“ gab dann freilich denen, die über Stifters Naturquietismus schalten, recht, und ebensowenig gelang die gleichfalls dreibändige historische Erzählung „Witiko“, trotzdem daß Stifter über die Art, wie ein historischer Roman beschaffen sein müsse, gar nicht so unebene Ansichten hatte. Mit Recht gelobt hat man immer den klaren und sauberen Stil seiner besten Werke, und die Stifter-Schwärmer sind bis auf diesen Tag nicht ausgestorben, werden sich vielleicht noch mehren, je unruhiger die Welt wird. Sein

Einfluß auf jüngere Dichter, beispielsweise Storm, auch noch Rosegger, ist nicht unbeträchtlich gewesen, ein Heer von Nachahmern, wie Auerbach, hat er aber nicht nach sich gezogen.

Mit diesem Heer von Nachahmern haben wir es jetzt zunächst zu thun, die Dorfgeschichte war, wie gesagt, Mode geworden und blieb es auf etwa zwei Jahrzehnte hinaus. Doch soll man nicht verkennen, daß, wie es ja schon die bloße Existenz Jeremias Gotthelfs beweist, eine starke natürliche Tendenz der Einkehr ins Volks- und Landleben vorhanden war, und daß selbst unter den eigentlichen Dorfgeschichtenschreibern sehr viele nicht der Mode folgten, sondern einem tieferen Bedürfnisse ihres Wesens gehorchten. Und manche der Erzähler stammten wirklich aus dem Volke, dem deutschen Bauernstande, konnten also auch bei geringerer Begabung wenigstens im Detail hier und da echter sein als der Rabbinatskandidat Auerbach. Einen Dorfgeschichtenschreiber haben wir sogar, der diesem als Persönlichkeit ebenbürtig, als Dichter in einiger Hinsicht noch überlegen ist: Melchior Meyr aus Ehringen bei Nördlingen im schwäbischen Ries (1810—72). Dieser hatte schon 1835 in „Wilhelm und Rosina" eine epische Dichtung im Stile von „Hermann und Dorothea" veröffentlicht, die die Landschaft und das bäuerliche Leben seiner Heimat vortrefflich wiederspiegelte, und so mußte er denn auch gegen die Bezeichnung seiner „Erzählungen aus dem Ries" (1856 und 1860) als Nachahmungen Auerbachs energisch protestieren: „Ich habe der Schwarzwälder Dorfgeschichten nicht bedurft, um die Poesie des realen Landlebens zu fühlen und eben dieses künstlerisch abzuspiegeln — meine früher erschienenen Idyllen beweisen das! Sonst hätte freilich auch schon die Art meiner Erzählungen, die vollständige Eigentümlichkeit derselben im Aufbau und in der Durchführung die Kritiker und Litteraturhistoriker abhalten sollen, hier an Nachahmung zu denken." Als die besten seiner Erzählungen sind „Die Lehrersbraut", „Der Sieg des Schwachen" und „Regina" hervorzuheben — treue Schilderung des Volkslebens ohne alle fremde Beimischung, anmutende Frische, meisterhafte

Einfachheit und gesunder Humor wird ihnen mit Recht nachgerühmt. Mehr schrieb dann auch Romane, u. a. „Vier Deutsche", dabei war ihm aber seine stark ausgeprägte Neigung zu philosophischer Reflexion im Wege, die auch seine „Gedichte" verdirbt. Seine Dramen sind unbedeutend. Eine Reihe philosophischer Schriften, u. a. seine aus dem Nachlaß herausgegebenen „Gedanken über Kunst, Religion und Philosophie" und die anonym erschienenen „Gespräche mit einem Grobian" vervollständigen das Bild des Mannes, der nicht zu den schlechtesten seiner Zeit gehört hat. — In demselben Jahre 1841 begannen ihre litterarische Laufbahn die beiden Bayern Ludwig Steub aus Aichach (1812—1888) und Joseph Friedrich Lentner aus München (1814—1852), ersterer vor allem als Reise-, speziell Alpenschilderer („Drei Sommer in Tirol") bekannt geworden, aber in seinen spät gesammelten „Novellen" auch einige tüchtige Dorfgeschichten bietend, letzterer zunächst mit einer Art historischen Romans, dem „Tiroler Bauernspiel", das er als „Charaktergemälde aus den Jahren 1809—1816" bezeichnete, hervortretend, um dann in den „Geschichten aus den Bergen" (1851), die P. K. Rosegger in den siebziger Jahren neu herausgegeben hat, seine beste Leistung, Erzählungen von bemerkenswerter Kraft und Echtheit zu geben. Auf seinen Pfaden schritt der bekannteste der bayerischen Dorfgeschichtenschreiber Hermann Theodor (von) Schmid, aus Weizenkirchen in Oberösterreich gebürtig, doch Sohn eines bayerischen Beamten (1815 bis 1880), der zunächst Dramen, dann aber historische Romane („Der Kanzler von Tirol", „Mütze und Krone" u. s. w.) und bayerische Volksgeschichten schrieb, die in den sechziger Jahren durch die „Gartenlaube" eine ungeheure Verbreitung erlangten. Manche von den letzteren, „Almenrausch und Edelweiß", „Die Z'widerwurz'n", „Der Loder", wurden auch zu Volksstücken verarbeitet und erhöhten noch die Beliebtheit des Autors, der zwar keiner der großen Volksschriftsteller, aber immerhin ein guter Erzähler war. — Aus Österreich haben wir einstweilen nur einen Dorfgeschichtenschreiber zu erwähnen — die großen

Volksdarsteller, die Pichler, Anzengruber, Rosegger, gehören einer späteren Periode an — nur Joseph Rank (1816—1896), der, wie Stifter, ein Sohn des Böhmerwaldes war und schon 1842 mit der Sammlung „Aus dem Böhmerwalde" begann. Als sein bestes Buch gilt das „Hofer-Käthchen" (1854), größere Romane mißlangen ihm. — In Weimar als Herausgeber des „Sonntagsblatts" lebend, verkehrte Rank mit Henriette von Schorn, geb. von Stein (1807—1869), die auch mit Auerbach befreundet war. Sie ist die Vertreterin Frankens in der Dorfgeschichtenlitteratur, zwar von Auerbach beeinflußt, aber doch das Volksleben ihrer Heimat treu und reizvoll wiedergebend. Nachdem bei ihren Lebzeiten nur ein kleines Bändchen „Ländliche Skizzen aus Franken" (1854) hervorgetreten, hat man ihre zerstreuten Arbeiten unter dem Titel „Geschichten aus Franken" neuerdings gesammelt. — Norddeutschland hat zu der eigentlichen Dorfgeschichtenlitteratur verhältnismäßig wenig Beiträge geliefert, die beliebte Form war doch mehr auf das „romantischere" süddeutsche Leben gestellt. August Wildenhahns „Erzgebirgische Dorfgeschichten" (1848), die „Erzählungen aus Niedersachsen" (1858) von Günther Nicol aus Göttingen, des Lüneburgers Georg Schirges' schon anfangs der vierziger Jahre hervortretende Erzählungen und des Stettiner Konrad Ernsts (eig. Zitelmann) „Norddeutsche Bauerngeschichten" mögen wenigstens genannt werden. — Von Rassegenossen Auerbachs folgte ihm zunächst Alexander Weill mit „Elsässischen Dorfgeschichten", in denen sich ein unangenehmer Zug französischer Pikanterie bemerklich machte, später, als einer der letzten und eifrigsten Dorfgeschichtenschreiber, August Silberstein aus Ofen mit den „Dorfschwalben aus Österreich" und anderen Sammlungen ziemlich äußerlicher Natur. Am besten mußte den Juden natürlich die Einkehr ins jüdische Leben gelingen, und in der That trat auch hier ein bedeutenderes Talent auf, Leopold Kompert aus Münchengrätz in Böhmen (1822—1886), dessen Geschichten „Aus dem Ghetto" 1848 erschienen, und der dann in den „Geschichten einer Gasse" (1865) seine beste Novellen-

sammlung gab. Jüdisches Leben läßt sich selbstverständlich von sehr verschiedenen Gesichtspunkten darstellen, und wenn man beispielsweise des verkommenen Hamburgers Hermann Schiffs, eines Vetters von Heinrich Heine, komischen Roman „Schief-Levinche mit seiner Kalle“, der gleichfalls 1848 erschien, auf der einen und Aaron Bernsteins aus Danzig, des Verfassers der „Naturwissenschaftlichen Volksbücher“, „Vögele der Maggid“ (1860) und „Mendel Gibbor“ auf der anderen Seite mit Komperts Erzählungen vergleicht, so erkennt man, daß sogar das Judentum selber der Individualität hier einen größeren Spielraum ließ. Kompert nun fand, wie der hier gewiß kompetente Litteraturhistoriker R. M. Meyer sagt, „den ruhigen, stillen, fast frommen Ton, den diese altertümliche halbverschüttete Welt verlangte, den Ton, in dem man den Jüngeren von der Tapferkeit und den Leiden ihrer Vorfahren erzählt; der Bedeutung eines jahrhundertelangen Martyriums ist er erst und er fast allein gerecht geworden“. Das ruft natürlich bei uns Deutschen jetzt, wo wir das Judentum besser kennen, gelegentlich die Kritik wach, wir sehen hinter der Leidensmiene mancherlei, was unsere Väter nicht sahen, aber doch lassen auch wir uns von Kompert öfter ergreifen und streiten ihm jedenfalls seinen Rang als stimmungsvollen Erzähler nicht ab.

Ganz unzweifelhaft, der Realismus (und nicht, wie wir noch einmal ausdrücklich hervorheben wollen, das junge Deutschland) hatte der deutschen Dichtung schon in den vierziger Jahren eine Freude an der Fülle der Dinge, an der Natur wiedergegeben, wie sie in diesem Grade vielleicht nur noch im Sturm- und Drangzeitalter vorhanden gewesen war. „Die Herrschaft des souveränen Feuilletons,“ sagt Treitschke, „war gebrochen; all der Wust von eilfertigen Kritiken, Zeitbildern, Kapriccios und Halbnovellen, die ganze trübe Vermischung von Poesie und Prosa, die im letzten Jahrzehnt für geistreich gegolten hatte, erschien jetzt schal und abgestanden.“ Dafür lag nun freilich jetzt die Gefahr nahe, daß man sich im Stofflichen, im Detail verlieren, bloße Wirklichkeitsbeobachtungen schon für Poesie aus-

geben werde, und die Dorfgeschichte rückte diese Gefahr dicht genug heran. Große Künstlernaturen voll Ernst und Andacht, die nicht an der Breite der Welt haften blieben, die auch in die Tiefe gingen, thaten der Zeit not, dramatische Naturen neben den Erzählern; denn das Drama ist die poetische Form, in der die Grundverhältnisse der menschlichen Natur und des menschlichen Daseins, die großen Probleme der Menschheit, die, obwohl ewig, jeder Zeit als neu erscheinen, ins Auge zu fassen sind. Und wirklich, diese großen Künstlernaturen, die die Höhe der Entwickelung des Realismus bilden mußten, erschienen, erschienen in Friedrich Hebbel und Otto Ludwig.

Christian Friedrich Hebbel, geboren am 18. März 1813 zu Wesselburen in Dithmarschen, gestorben am 13. Dezember 1863 zu Wien, ist die bedeutendste dichterische Erscheinung, die seit Goethes Tode in Deutschland hervorgetreten ist, und eine der größten deutschen Persönlichkeiten überhaupt. Ein so intensives und bewegtes geistiges Leben wie er haben nur wenige Menschen des neunzehnten Jahrhunderts gelebt; wiederum war aber auch seine künstlerische Gestaltungskraft groß genug, um den Problemen, die ihn bewegten, zu vollem dichterischen Leben zu verhelfen, mochte er immerhin die Shakespearesche Größe, Fülle und Unmittelbarkeit nicht erreichen, diesem Einzigen gegenüber als eine, wenn auch keineswegs gebrochene, doch mannigfach belastete und gequälte Natur erscheinen. Aber auch nur diesem Einzigen gegenüber! Gegen die Kraftgenies seines Jahrhunderts gehalten, erscheint Hebbel durchaus als eine gesunde, starke Natur, als ein Willensmensch und zugleich ein Künstler, der eine stetige Entwickelung hat und im Einzelfalle sein Ziel sicher erreicht, als ein echter Dichter, der zwar die Elemente seiner Poesie dem Boden mühsam abringt, aber sie dann doch zur größtmöglichen Vollendung, zur Schönheit führt. Freilich, er ist Tragiker, und seine Schönheit ist daher nicht die des glücklichen Naturells, noch viel weniger die gewöhnlich als solche gepriesene mehr formale, sondern die hehre und herbe Schönheit, die erst aus der Totalität des Kunstwerks erwächst, und auch da nur für den

reifen Geist. An gewissen Gebärden seiner Poesie, die sie scheinbar mit der der Kraftdramatiker à la Grabbe teilt, darf man sich nicht stoßen — sie sind ausgeprägter auch nur in seinen ersten Werken vorhanden und werden schon da durch den Geist strenger Notwendigkeit, der jedes Hebbelsche Drama beherrscht, paralysiert; noch weniger darf man dem Dichter eine Neigung für das Absonderliche und Grübelei vorwerfen — er schliff seine Probleme deshalb so scharf, weil er als echter Tragiker den „Relativitäten" ausweichen wollte, setzte aber auch stets wieder mit der ganzen Wucht seines Naturells ein, um Menschen und Verhältnisse in die volltragische Atmosphäre zu erheben, beides natürlich „unbewußt"; was von Hebbels kaltem, durch die Reflexion beherrschtem Schaffen geredet worden ist, ist, wie wir genau wissen, ein Märchen. So gelang ihm eine wirkliche Tragödie und mit ihr sogar ein Fortschritt über Shakespeare hinaus; denn während dieser den tragischen Widerspruch nur erst im menschlichen Ich aufzeigt, hat ihn Hebbel in das Centrum, um das sich das Ich herumbewegt, in die Idee hineinverlegt, kürzer ausgedrückt, den Dualismus in der Idee, das Problem in jeder Idee herausgestaltet. Das Tragische ist nach Hebbel, daß jeder Mensch recht hat und doch keiner recht hat, um es etwas weniger Hegelisch, wenn auch vielleicht etwas zu platt, zu sagen. — Gleich die erste Tragödie Hebbels, seine „Judith", 1840 aufgeführt, 1841 veröffentlicht, war ein vollkommener künstlerischer, tragischer Organismus und als Lebensdarstellung von packender Gewalt, und dasselbe kann man fast von allen seinen großen Dramen sagen, von der leidenschaftlichen „Genoveva" (1843) mit ihrer wunderbaren mittelalterlichen Dämmerungsstimmung, dem herben bürgerlichen Trauerspiel „Maria Magdalene" (1844), der großartigen Geschichts- und psychologischen Tragödie „Herodes und Mariamne" (1850), der ernsten echtdeutschen „Agnes Bernauer" (1855), dem formvollendeten, tiefsymbolischen „Gyges und sein Ring" (1856), den gewaltigen „Nibelungen" (1862). Selbst die weniger gelungenen sozialen Dramen Hebbels, die „Julia" und das „Trauerspiel in Sizilien"

sind noch als Vorläufer späterer Dramengattungen wichtig. Hebbel war auch ein bedeutender Lyriker („Gedichte“ 1842, 1848, 1857) und schuf in „Mutter und Kind“ (1854) eines der besten idyllischen Epen der deutschen Litteratur. Seine Erzählungen waren meist Novellen im alten Stil, durchweg düster, den Einfluß Jean Pauls und E. T. A. Hoffmanns verratend. Zur tieferen Erkenntnis der gewaltigen Persönlichkeit Hebbels gelangte man, trotzdem seine hochbedeutenden ästhetischen Schriften vorlagen, im allgemeinen erst nach dem Erscheinen seiner „Tagebücher“ (1885/87) und „Briefe“ (1890/92), und die wirkten dann auch wieder auf die lange verzögerte Anerkennung des Dichters zurück. Heute, nachdem fast jedes seiner Dramen auch große, stets erneute Bühnenerfolge gehabt hat, ist an seiner Bedeutung nicht mehr zu rütteln.

Menschlich ungleich liebenswürdiger als der herbe Dithmarscher und daher viel weniger bekämpft war der Thüringer Otto Ludwig aus Eisfeld, geboren am 12. Febr. 1813, gestorben am 25. Febr. 1865 zu Dresden, doch weist seine Entwickelung bedeutend weniger Konsequenz auf als die Hebbels, und auch die einzelnen Werke gediehen nicht zu der relativ gleichen Vollendung, wie er denn als Persönlichkeit gleichfalls nicht ganz an Hebbel heranreicht. Immerhin wird er stets mit Hebbel zusammen genannt werden als die zweite geniale Begabung des Realismus. Schon seine sich bis in die Mitte seiner dreißiger Jahre ausdehnende Werdezeit zeitigt eine Anzahl bemerkenswerter Werke, das hübsche Lustspiel „Hanns Frei“, das „Märchen von den drei Wünschen“, an E. T. A. Hoffmann gemahnend, und die Novelle „Maria“, alle drei erst lange nach seinem Tode veröffentlicht. Seine dann folgenden Dramenversuche „Die Rechte des Herzens“, „Die Pfarrrose“ und „Das Fräulein von Scudery“ sind im Ganzen noch als Experimente zu bezeichnen, verraten aber doch schon die große Begabung des Dichters für dramatische Charakteristik und zeigen die Anfänge einer dramatischen Milieudarstellung, die, wenn man etwa von der „Maria Magdalene“ Hebbels absieht, bis dahin in Deutschland trotz

Grabbe und Büchner unerhört war. Im Milieudrama errang denn auch Otto Ludwig seinen ersten großen Erfolg, mit dem „Erbförster“ (1850), der zwar unzweifelhaft ein Schicksalsdrama ist, aber Menschen und Verhältnisse in ihrer natürlichen Atmosphäre mit ungewöhnlicher Kraft vorführt, in dieser Beziehung unübertroffen geblieben ist. Auch das zweite dramatische Hauptwerk, „Die Maccabäer“ (1854), ist kein vollendetes Drama, aber trotzdem ein Werk großen Stils, vielleicht das beste, das unter dem Einfluß Shakespeares in Deutschland geschaffen worden ist. Diesem Einfluß verfiel dann Ludwig leider vollständig, er wollte dem großen Briten die absolut sichere dramatische Technik ablernen, kam ihm dabei aber auch im Stil allzunahe (was bei den „Maccabäern“ nicht geschehen war) und brachte überhaupt kein Werk mehr fertig. Seine zahlreichen Fragmente sind alle meist sehr interessant, können aber doch, von dem älteren „Die Torgauer Heide“ und dem letzten „Tiberius Grachus“ abgesehen, kaum selbständige Bedeutung beanspruchen. Unzweifelhaft hatte Ludwig große dramatische Talente, aber das letzte und entscheidende fehlte ihm, man könnte vielleicht von dramatischer Begabung bei epischer Natur reden. So sind denn auch seine beiden großen erzählenden Werke „Die Heiterethei“ (1857) und „Zwischen Himmel und Erde“ (1856) seine vollendetsten Leistungen geworden, beide durch die Dorfgeschichte hervorgerufen, aber unendlich viel mehr als diese, zunächst auch ethnographisch, Stammesleben mit unglaublicher Treue schildernd, dann aber tiefeindringende psychologische Kunst und zuletzt, namentlich „Zwischen Himmel und Erde“, gewaltig packende Leidenschaftsdarstellung. Hier haben wir wirklich künstlerische Gipfel des Realismus, vielleicht nicht die gesunde Kraft Jeremias Gotthelfs, aber volle und reine Gestaltung. — Aus dem Nachlaß des Dichters wurden 1871 seine „Shakespearestudien“ veröffentlicht, die weniger durch ihre Begeisterung für Shakespeare als durch die scharfe Bekämpfung Schillers Aufsehen erregten. Die Gesamtausgabe der Werke Ludwigs brachte noch weitere Studien, die alle für das gewaltige Streben und tiefe ästhetische Verständnis

des Dichters Zeugnis ablegen, aber doch eben nur Detailarbeit sind, an Größe und Weite der Gesamtauffassung hinter den ästhetischen Schriften Hebbels zurückstehen.

Für den, der Hebbel und Ludwig unter die Kraftdramatiker steckt, stehen sie, trotzdem daß Grabbe und Büchner bei ihrem Auftreten längst tot waren, nicht allein, wir aber haben nun freilich längst erkannt, daß solche Großen keine Genossen und keine Schule haben können. Was man an sie anreiht, sind eben doch nur forcierte Talente. Mit Hebbel befreundet war der aus Reichenberg in Böhmen gebürtige Wiener Priester Wilhelm Gärtner (1811—1875), der die Tragödien „Andreas Hofer" (1845) und „Simson" (1849) schrieb. „In der Wahl vielsagender, großartiger Charakterzüge, möglichst abgesonderter Individuen und im Belauschen des metaphysischen Gemurmels, das aus der Welttiefe herausdringt, Hebbel ähnlich, unterscheidet er sich von diesem vorzugsweise durch die unmäßigsten Excesse im Detail, so daß die Einschnitte und der zusammenhaltende Reiz gänzlich zu fehlen scheinen. Aber mit dieser Regellosigkeit söhnt uns zeitweilig die wie eine überreife asiatische Frucht strotzende Üppigkeit des Fleisches und der Farbe aus" — so charakterisirt ihn der Biograph Hebbels, Emil Kuh, nimmt da aber wohl den Ton etwas zu hoch. — Auch der in Berlin lebende ungarische Jude Julius Leopold Klein aus Miskolcz (1810—1876) kam oder stieß mit Hebbel gelegentlich zusammen. „Nie noch dürfte orientalisches Blut eine seltsamere Verbindung eingegangen sein, als bei diesem Autor," meint derselbe Kuh, „dessen Geist von Hegelscher Dialektik geradezu durchfurcht war. Dabei eine tosende farbenbunte Einbildungskraft, die unruhig hin und herfuhr, und aus einer Dissonanz, aus einer Taktart in die andere überging, wie eine Zigeunergeige. Hebbel nannte ihn eine eigentümliche, höchst bedeutende Erscheinung; die Natur lege zuweilen eine Fülle kostbarer Elemente in einem Individuum nieder, aber die Mischung scheine ihr zu mißglücken, oder das Individuum lasse es an sich fehlen oder ründe sich nicht ab. Eines von beiden sei der Fall bei Klein." Adolf Stern sagt litterarischer:

„Bei Klein lagen eine ausgeprägte Richtung zum Bizarren, zum spielend Geistreichen und ein Zug zum mächtig Leidenschaftlichen, der Wunsch zu selbständiger Gestaltung und der Rückfall in die Shakespeare-Nachahmung in beständigem, ungesühntem Widerstreit," und wir fügen hinzu, daß das bei begabten Juden leicht verständlich ist. Die Dramen Kleins traten seit 1841 hervor: „Maria von Medici", „Luines", „Zenobia", „Die Herzogin", „Strafford", „Kavalier und Arbeiter", „Ein Schützling", „Voltaire" sind die bekanntesten. Als Kleins Lebensarbeit kann man seine große unvollendete „Geschichte des Dramas" betrachten, die bei reichem Inhalt doch auch wieder formlos ist. — An Albert Dulk aus Königsberg (1819—1884) hat Hebbel wenigstens einmal einen Brief gerichtet. Er gehört seinem Charakter nach mehr zu den Genies der dreißiger Jahre und den Berliner Freien, wie er denn auch Grabbes „Herzog von Gothland" für die Bühne bearbeitet hat. Politisch verfolgt, wanderte er in den Orient und lebte als Einsiedler in einer Höhle am Sinai, später in einer Sennhütte in den Alpen. Zuletzt schloß er sich der Sozialdemokratie an und gründete eine Freidenkergemeinde. Von seinen Werken sind „Orla" (1844) und „Jesus der Christ" die bemerkenswertesten. — Von dem Ästhetiker Rötscher auf den Schild erhoben wurde die Berliner Jüdin Elise Schmidt (geb. 1824) mit ihrem „Judas Ischarioth", der das moderne sinnlich-rabiate Drama gewisser Weiber vorbildet; später schrieb sie „Der Genius und die Gesellschaft" (Byron), „Macchiavelli" u. s. w. — Als Revolutions-Dramatiker wie er im Buche steht, trat im Anfange der fünfziger Jahre Wolfgang Robert Griepenkerl aus Hofwyl in der Schweiz (1810—1868), der im Hospital zu Braunschweig endete, mit den Tragödien „Maximilian Robespierre" und „Die Girondisten" hervor. Ein großer Pathetiker, aber kein Gestalter wurde er zunächst jubelnd begrüßt, dann aber rasch vergessen — das Los aller dieser Dichter der falschen Genialität. Große Bühnenerfolge errang nur einer von ihnen, ein jüngerer, der die „Genialität" mit der Theatralität zu ver-

binden verstand, Albert Emil Brachvogel, von dem später die Rede sein wird.

Daß neben dem Realismus die jungdeutsche Entwicklung, in die wir die politische Poesie mit einschließen, weiter ging, haben wir bereits erwähnt. Die vierziger Jahre sahen noch eine Reihe junger Talente auftreten, die sich Hals über Kopf in die Politik stürzten — wie natürlich; denn mochte immerhin der Realismus den nationalen und konservativen Sinn verstärken, die politische Gärung nahm nicht ab, drängte vielmehr zu einer Explosion, zur Revolution. Andererseits kamen in den vierziger Jahren auch schon Talente empor, die sich von dem politischen Treiben angeekelt fühlten und teils zu einer reinen Kunst (l'art pour l'art) strebten, teils reaktionär wurden. Der Ausbruch der Revolution im Jahre 1848 erweckte die ausschweifendsten Hoffnungen der radikalen Partei, ihr Scheitern aber brachte die Reaktionäre obenauf, doch ging die Entwickelung des Realismus ungestört weiter und erreichte, wie gesagt, in den fünfziger Jahren ihre Höhe. Selbst die Radikalen wurden in diesen realistisch beeinflußt und wandten sich meist dem Zeitroman zu, daneben traten auch unter den Reaktionären tüchtige realistische Talente hervor, die l'art pour l'art-Leute aber ließen eine ziemlich schwächliche und weichliche Modepoesie entstehen, die meist als Neuromantik bezeichnet wurde und dann in den Eklekticismus der Münchner mündete. So viel im allgemeinen. Unter den jungen radikalen Talenten macht sich zunächst eine Anzahl von Österreichern bemerkbar, die zum Teil ihre immer noch unter Metternichs Regiment stehende Heimat verlassen mußten und sich meist in Leipzig zusammenfanden, wo dann Herloßsohn, Kuranda, Karl Beck, Hartmann, Meißner, Joh. Nordmann, H. Rollet, Ed. Mautner u. a. eine Zeit lang eine österreichische Kolonie ausmachten, in der das Judentum stark vorwog. Jude war auch Moritz Hartmann aus Duschnik in Böhmen (1821—1872), der mit seinen Jugendfreunden Alfred Meißner und Leopold Kompert gewissermaßen ein jung-

böhmisches Triumvirat bildete, das bei verwandten Gesinnungen auch viel Talentähnlichkeit besitzt. Hartmann debutierte 1845 mit der Gedichtsammlung „Kelch und Schwert“, die sich von der üblichen politischen Poesie nicht bedeutend unterscheidet, nur, daß zu der Polenbegeisterung nun noch böhmischer Patriotismus tritt, der leider nicht den Deutschen, sondern den Czechen zu gute gekommen ist. Doch versichert Georg Brandes, daß sich Hartmann „nur als Deutscher“ gefühlt habe, und ich will's nicht gerade bestreiten. Er hat dann dem Frankfurter Parlament angehört, sich an verschiedenen Aufständen beteiligt, lange in der Fremde gelebt und zuletzt das Feuilleton der „Neuen freien Presse“ redigiert. Recht amüsant ist seine „Reimchronik des Pfaffen Mauritius“ (1849) mit allerlei hübschen Spöttereien über die Männer von 1848, von poetischem Wert sein Idyll „Adam und Eva“ (1851). Von seinen ziemlich zahlreichen Erzählungen sind der „Krieg um den Wald“ und die „Erzählungen eines Unsteten“ hervorzuheben; auch unter seinen Reiseschilderungen ist manches Hübsche, wie das „Tagebuch aus Languedoc und Provence.“ — Einen Zug zur höheren Produktion hatte von diesen Dichtern Alfred Meißner aus Teplitz (1822—1885), hat aber nicht gehalten, was er versprochen, ja durch eigene Schuld ein sehr trauriges Ende genommen. Er veröffentlichte 1845 talentvolle „Gedichte“ im Stil der Zeit, 1846 die epische Dichtung „Ziska“, die leider auch dem Czechentum zugute gekommen ist, aber energische Bildkraft und Farbenreichtum erwies. Auch er hat viel im Auslande gelebt, u. a. in Paris mit Heine verkehrt. Im Anfang der fünfziger Jahre warf er sich auf das Drama und gab in „Das Weib des Urias“, „Reginald Armstrong oder die Macht des Geldes“, „Der Prätendent von York“ immerhin beachtenswerte Versuche. Darauf wandte er sich dem Zeitroman zu und ließ den „Pfarrer von Grafenried“ (später „Zwischen Fürst und Volk“ betitelt), „Sansara“, „Schwarzgelb“ und noch manche andere Werke unter seinem Namen erscheinen, die in Wirklichkeit von seinem Jugendfreunde Franz Hedrich verfaßt, wenn auch vielleicht von Meißner

durchgearbeitet waren. Die Aufdeckung des Verhältnisses trieb Meißner zu einem Selbstmordversuch. Wenn man Meißner auch die Romane abspricht, so bleibt er doch immer der Dichter einer guten Anzahl von Novellen und der kleinen epischen Dichtungen „Werinherus" und „König Sadal", die Zeugnisse seines echten Talentes sind. — Ein Landsmann und älterer Zeitgenosse von Hartmann und Meißner war Uffo Horn aus Trautenau (1817—1860), der sich auch an den politischen Bewegungen der Zeit beteiligt hat. Er ist wegen seiner Erzählungen „Böhmische Dörfer" (1847) und „Aus drei Jahrhunderten", sowie wegen seiner Gedichte, die auch schlichte Herzensklänge enthielten, erwähnenswert. An ihn seien die den älteren Österreichern näherstehenden, im Ganzen nicht sehr hervorragenden Poeten Adolf Ritter von Tschabuschnigg aus Klagenfurt (1809 bis 1877), der, wie schon einmal erwähnt, „Gedichte", auch freiheitliche, große Romane („Die Industriellen", 1854) und Novellen herausgegeben hat, Hermann Rollet aus Baden bei Wien (1819 geboren), der außer politischen Dichtungen auch Dramen und allerlei Erzählendes in Versen geschrieben hat, und Johannes Nordmann (eigentlich Rumpelmaier) aus der Nähe von Krems (1820—1887), der Verfasser der „Frühlingsnächte in Salamanca" und „Wiener Stadtgeschichten", angeschlossen. Fast die ganze poetische Jugend Österreichs dichtete politisch, selbst in dem von den Klerikalen beherrschten „schwarzen" Tirol regte sich's, wie die von Adolf Pichler herausgegebenen „Frühlieder aus Tirol" (1846) bewiesen.

Sehr viel böser als in Österreich, wo man im allgemeinen über die begeisterten Freiheitsphrasen nicht hinauskam, sah es in Norddeutschland aus. Hier gab es im Anschluß an Herwegh und Freiligrath vor 1848 bereits eine direkt sozialistische Litteratur, die nicht bloß Anklagegedichte, sondern auch schon krasse soziale Elendsschilderungen hervorbrachte. Ihre Vertreter, Ernst Dronke, Hermann Püttmann, Georg Weerth, sind dann nach 1848 meist geflüchtet und verschollen. Eine andere Reihe jüngerer Poeten hat eine zum Teil bedeutendere Entwickelung

gehabt. Von ihnen steht Wilhelm Jordan aus Insterburg, geboren 1819, voran, der noch als Student die politischen Gedichte „Glocke und Kanone“ (1841) und „Irdische Phantasien“ veröffentlichte. Königsberg, wo Jordan studierte, war bekanntlich ein Hort des Demokratismus — man braucht nur den Namen Johann Jacobys, des jüdischen Verfassers der „Vier Fragen“, zu nennen. Was Jordan aber dann sehr rasch von den jungen Freiheitspoeten schied, war seine tiefere philosophische und naturwissenschaftliche Bildung, die sich schon in seinen naturphilosophischen Dichtungen „Schaum“ (1846) verriet. Als Mitglied des Frankfurter Parlaments schloß er sich erst der Linken, dann aber dem Centrum und der Gagernschen Erbkaiserpartei an und zeigte sich von nun an entschieden national. 1852 bis 1854 erschien sein großes „Mysterium“, die episch-dramatische Dichtung „Demiurgos“ — mit ihr reiht sich der Dichter der Entwickelung (Rückert-) Sallet-Titus Ulrich u. s. w. ein, ist vielleicht deren Höhe, das, was man einen Weltanschauungspoeten nennen könnte. Er ist als solcher sehr überschätzt und sehr unterschätzt worden, überschätzt, weil man ihm seine moderne Weltanschauung, die wohl die Keime vieler später zu großer Bedeutung gelangten Lehren in sich barg, als poetisches Verdienst anrechnete, unterschätzt von denen, die in dem Reflexionspoeten gleich einen Dilettanten sehen. Man kann Jordan vielleicht einen Halbpoeten nennen, muß aber dann diesen für eine in Bildungszeiten natürliche und daher berechtigte Erscheinung erklären. Als Hauptwerk Jordans gilt seine „Nibelunge“ (erstes Lied: „Die Siegfriedsage“, 1868, zweites Lied: „Hildebrands Heimkehr“ 1874), eine in Stabreimen abgefaßte poetische Reproduktion der gesamten Überlieferung der altdeutsch-nordischen Heldensage, die sich mehr und mehr auch in Weltanschauungsdichtung verwandelt — Reproduktion, nicht wirkliche Neuschöpfung, wie beispielsweise Hebbels „Nibelungen“, nicht ohne glänzende, aber auch wieder mit sehr schwachen Partieen, sich im Ganzen so zum echten Epos wie der zeitgenössische archäologische Roman zum echthistorischen verhaltend. Die liebenswürdigsten und auch

poetischesten Werke Jordans sind seine graziösen Lustspiele „Die Liebesleugner" (1856) und „Durchs Ohr" (1870) — mit ihnen steht er bis heute unerreicht da, wenn man sein Lustspiel an Gehalt auch nicht mit Lessings „Minna" und Freytags „Journalisten" vergleichen kann. Noch in seinem Alter erregte Jordan mit zwei Romanen Aufsehen, mit „Die Seebalds" (1885) und „Zwei Wiegen" (1887) — auch hier mehr Weltanschauungsbekenntnis als Gestaltung, allerlei Seltsamkeiten dazu, aber immerhin konnten die beiden Werke als Litteraturwerke überhaupt die Beachtung beanspruchen, die sie fanden. Die Persönlichkeit Jordans war manchem unsympathisch, sein naturwissenschaftlicher Standpunkt, sein Optimismus konnte nicht jedermanns Sache sein, zu ignorieren ist der Mann aber nicht, vielmehr eine der charakteristischesten Gestalten der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. — Als Persönlichkeit weitaus nicht so bedeutend wie Jordan, viel mehr jungdeutsch befangen, als Dichter freilich temperamentvoller, einer der echtschlesischen Pathetiker ist Karl Rudolf (von) Gottschall aus Breslau, geboren 1823, der gleichfalls in Königsberg studierte und sehr jung mit den politischen Gedichtsammlungen „Lieder der Gegenwart" (1842) und „Censurflüchtlinge" hervortrat. Dann schrieb er stürmische jungdeutsche Dramen und steuerte zur achtundvierziger Bewegung „Barrikadenlieder" bei. Seine erste vollcharakteristische Dichtung ist „Die Göttin. Ein Hoheslied vom Weibe" (1853), eine Art dithyrambischen Epos aus der Zeit der französischen Revolution mit viel glänzender oder besser prunkhafter Rhetorik, einzelnen schlicht lyrischen und balladenmäßigen Tönen, im Ganzen aber sicher verfehlt. Das etwas gehaltenere Epos „Carlo Zeno" aus der venetianischen Geschichte, die Zeitepen „Sebastopol" und „Maja" (aus dem indischen Aufstand), später noch das komische Epos „König Pharao" und die Dichtung „Merlins Wanderungen", folgten auf epischem Gebiete. Die Hauptthätigkeit Gottschalls in den fünfziger und sechziger Jahren lag auf dem Gebiete des Dramas, für das er jedenfalls Schwung, äußere Leidenschaftlichkeit und blühende Diktion, auch eine gute Kenntnis der Theater-

wirkungen mitbrachte: Seine Stücke „Mazeppa", „Karl XII.", „Der Nabob", „Katharina Howard", „Bernhard von Weimar", „Amy Robsart", denen sich in späterer Zeit noch „Arabella Stuart", „Maria de Padilla", „Gutenberg", „Rahab", anschlossen, haben sich zwar auf den Bühnen nicht eingebürgert, aber doch einzelne erfolgreiche Aufführungen erlebt. Gottschall ist Schillerepigone, dies aber mit einer bestimmten inneren Notwendigkeit. Auch in dem seiner Zeit beliebten historischen Lustspiel à la Scribe versuchte er sich und hatte hier mit „Pitt und Fox" sogar einen länger andauernden Erfolg. In den siebziger Jahren begann er Romane zu schreiben, historische und moderne: „Im Banne des schwarzen Adlers", „Das goldene Kalb", „Das Fräulein von St. Amaranthe", „Die Erbschaft des Blutes" u. s. w., alle mit stark sensationellen Zügen und in der Reflexion jungdeutsch-geistreich, Spielhagen vielfach verwandt, obschon der Dichter nun längst national und gemäßigt liberal gesinnt, Geheimer Hofrat und geadelt war. Als Herausgeber wichtiger Litteraturzeitungen besaß er einen großen Einfluß, den seine größeren stark verbreiteten wissenschaftlichen Werke „Die deutsche Nationallitteratur im neunzehnten Jahrhundert" (seit 1855) und „Die Dichtkunst und ihre Technik" (1858) noch vermehrten — man kann nicht gerade sagen, daß dieser sein Einfluß ungünstig gewesen sei; denn Gottschall hat allezeit eine „große" Poesie gefordert, nur leider stand ihm, seiner jungdeutschen Richtung, ja, Natur gemäß, immer der „Geist" über der Gestaltung, und Leidenschaftlichkeit verwechselte er mit wahrer dichterischer Leidenschaft. So mußte er denn freilich bald und gründlich überwunden werden. — Ein Landsmann und Freund Gottschalls war Richard Georg Spiller von Hauenschild aus Breslau (1822 oder 1825—1855), der sich als Dichter Max Waldau nannte. In diesem Frühverstorbenen steckte auch ein starkes gestaltendes Talent, das freilich durch jeanpaulisierende Reflexion überwuchert wurde. Er begann mit politischer Lyrik in den „Blättern im Winde" (1847) und „Kanzonen" (1848), denen die einzelne Kanzone „O diese Zeit" folgte. Bekannt wurde er durch seine beiden Romane „Nach der

Natur" (1851) und „Aus der Junkerwelt", in denen Jungdeutschtum und Realismus im Streite liegen, ein Realismus, den noch die späteren Naturalisten als ihnen wahlverwandt erkannten. Den Romanen folgten zwei epische Dichtungen „Cordula, eine Graubündner Sage" und „Rahab, ein Frauenbild aus der Bibel", die ebenfalls bedeutende Gestaltungskraft erwiesen — der historische Roman „Aimery der Jongleur", der in den meisten Litteraturgeschichten aufgeführt wird, soll nach Adolf Stern gar nicht erschienen sein. Ebenso sind die lyrischen Gedichte Waldaus nie gesammelt. — Über die späteren Zeitdichter jungdeutscher Richtung kann man rasch hinweggehen. Es seien nur Adolf Strodtmann aus Flensburg (1829—1879), der mit den „Liedern eines Kriegsgefangenen auf der Dronning Maria" (1848) anfing und noch 1863 die politische Sammlung „Brutus schläfst du?" veröffentlichte, 1870 jedoch national ward, im übrigen als Biograph Heines und Übersetzer englischer und nordischer Dichtungen bekannter ist als als Dichter, und Bernhard Endrulat aus Berlin (1828—1886), der auch für Schleswig-Holstein sang, doch hauptsächlich harmloser Lyriker war, erwähnt.

Seinen Ausgang nimmt das junge Deutschland, wie gesagt, im Zeitroman. Gutzkow, Auerbach, Fanny Lewald, Robert Prutz, Alfred Meißner, Max Waldau — es ist eine lange zusammenhängende Reihe von Autoren zu verzeichnen. Bisweilen tauchten höchst merkwürdige Erscheinungen auf, so „Der Tannhäuser" (1850) von Adolf Widmann aus Maichingen in Württemberg (1818—1878), der ein getreues Porträt des genialischen Philosophen Friedrich Rohmer, den auch Gutzkow in den „Rittern vom Geist" benutzt hatte, gab, so das berüchtigte Werk „Eritis sicut Deus" (1855), als dessen Verfasserin später die schwäbische Pfarrersfrau Elisabeth Cranz entdeckt wurde — es ging gegen die damals Modernen und war doch ganz von ihrem skandalsüchtigen Geiste erfüllt. Mit einem Gemälde des Lebens der Berliner Freien debutierte in seinen „Modernen Titanen" (1850) der Marienburger Robert Gisete (1827—1890), der dann noch weitere Romane und Dramen, die an die Art

Brachvogels erinnern, schrieb. Freiheitliche politische Tendenzen finden sich in den „Stadtgeschichten" (1852—1858) des schlesischen Juden Max Ring (1817—1901), der später ein gewöhnlicher Unterhaltungsschriftsteller ward. Eine Größe dieser Richtung erschien um 1860 in Friedrich Spielhagen, und von ihm aus leitet sich dann der jungdeutsche Geist weiter zum jüngstdeutschen, zu sensationellen Poeten wie Sudermann und Tendenzdichtern wie Otto Ernst.

Von den unpolitischen Poeten, die, wie die politischen, auch schon um 1840 hervortraten, ist Emanuel Geibel aus Lübeck (1815—1884) der berühmteste geworden. Wir wollen ihn später im Zusammenhang mit der sich an ihn anschließenden Schule der Münchner ausführlicher behandeln, hier genügt es, seine historische Herkunft anzugeben. Seine frühesten Gedichte sind, wie die Freiligraths, im Chamisso-Schwabschen Almanach erschienen, und mit der Berliner Romantik, speziell Eichendorff und Franz Kugler hängt er denn auch zusammen, weiter aber ist er entschiedener Platenide, Nachklassiker, von der Dichtung des Altertums mannigfach berührt und endlich auch noch durch die Schule der neufranzösischen Lyrik gegangen, kurz Eklektiker. Einen neuen Ton brachte er der deutschen Dichtung nicht, wohl aber ward er als Formtalent einflußreich und trat auch den radikalen politischen Dichtern als konservative und religiösgestimmte Natur, ohne gerade aggressiv zu werden, entgegen. Seine „Gedichte" (1840) erlangten rasch große Verbreitung, und auch die in den „Zeitstimmen" (1841) und „Juniusliedern" (1847) hervortretende Gesinnung wirkte auf viele jüngere Talente. — Eine Geibel verwandte lyrische Begabung, noch ein bißchen weicher, aber vielleicht ein bißchen individueller war der gleichalterige Johann Gottfried Kinkel aus Oberkassel bei Bonn (1815—1882), dessen „Gedichte" 1843 erschienen. Er war politisch Republikaner und ist durch seine Teilnahme am badischen Aufstande und seine Befreiung aus dem Zuchthause durch den Studiosen Karl Schurz fast bekannter geworden als durch seine Poesie. Mit seiner epischen Dichtung „Otto der Schütz", die

dann das Muster zahlreicher anderer geworden ist, in denen die epische Erzählung durch Lyrik unterbrochen wird, gehört er zu den Begründern der Neuromantik. Seine späteren epischen Dichtungen „Der Goldschmied von Antwerpen“ (1872) und „Tanagra, Idyll aus Griechenland“ (1883) stehen höher als das Jugendwerk, erlangten aber nicht seine Verbreitung. Das beste Werk Kinkels ist seine dem rheinischen Leben entnommene Prosanovelle „Margret“, die sich in den „Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel“ (1849) findet. Der Dichter gehört auch zu den Begründern der deutschen Kunstgeschichte: „Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern“ (1845). — Eine jugendlich-stürmische Kampfnatur, ein echter moderner Romantiker, der sich erst im dunkeln Drange und dann vollbewußt den auflösenden Tendenzen der Zeit entgegenwarf, war Moritz Graf Strachwitz aus Peterwitz in Schlesien (1822—1847). Seine „Lieder eines Erwachenden“ (1843) zeigen ihn formell fast völlig von Herwegh bestimmt, sehr viel selbständiger und bedeutender sind seine „Neuen Gedichte“ (1847): Hier ist („Germania“) der volle nationale Klang, den man seit den Freiheitskriegen kaum mehr gehört hatte, und der noch heute manchen deutschen Ohren leider unheimlich genug ist, hier ist aber auch wahrhafte Schönheitstrunkenheit („Die Rose im Meer“, „Nun grüße dich Gott, Frau Minne“) und wieder schlichte Empfindung („Gebet auf den Wassern“), endlich auch in Balladen („Das Herz von Douglas“, „Hie Welf“, „Die Jagd des Moguls“) energische Bildkraft. Strachwitz gehörte dem Berliner „Tunnel“, einer für diese Zeit hochcharakteristischen Dichtergesellschaft, an und sah Geibel einmal lange Zeit bei sich zu Gaste. Wie er sich weiter entwickelt hätte, ist schwer zu sagen — solche Talente müssen wohl früh sterben. — Wir wollen gleich beim Berliner Tunnel bleiben, der eine ganze Reihe hierher gehöriger Talente vereinigt. Der angesehenste Poet in ihm war der alte Scherenberg, und er und manche Jüngere vertraten eine mehr realistische Richtung, während Kugler, der auch Mitglied war, und Geibel Neuklassicismus

und Neuromantik, Georg Hesekiel und Louis Schneider die Reaktion repräsentierten. Leider war es nicht die realistische Richtung, die den Sieg errang. Von Standesgenossen Strachwitz' gehörten Wilhelm von Merkel, Hugo von Blomberg und Bernhard von Lepel dem Tunnel an, lyrische Talente, denen hier und da etwas gelang. Charakteristisch ist bei den beiden letzten, daß sie auch Maler waren — die Neigung der aus dem Tunnel hervorwachsenden Münchner zur bildenden Kunst kündigt sich hier an. Das bedeutenste Talent unter den jüngeren Tunnelmitgliedern war Theodor Fontane, der in dieser Zeit vornehmlich noch Balladendichter war, ein realistisches Talent durch und durch, dem eine große, aber späte Entwickelung zu teil ward. Neben ihm sehen wir dann freilich den jungen Paul Heyse, mit Geibel später das Haupt der Münchner. Zu Scherenberg etwa kann man den Westfalen Franz (von) Löher aus Paderborn (1818—1892) stellen, der (übrigens kein Mitglied des Tunnels) in dem Gedicht aus dem dreißigjährigen Kriege „General Spork" (1854) kräftige Schlachtschilderungen gab und später interessante Wanderbücher veröffentlichte, zu Fontane seinen brandenburgischen Landsmann Martin Anton Niendorf aus Niemegk (1826—1878), den Verfasser des trefflichen Lieder-Cyklus „Die Hegler Mühle" (1850), der mit revolutionären Gedichten begonnen hatte und sich dann zum Agrarier entwickelte. Auch der thüringische Arzt Berthold Sigismund aus Stadtilm (1819—1864), der zuerst „Lieder eines fahrenden Schülers" schrieb und darauf in „Asklepias. Bilder aus dem Leben eines Landarztes" (1857) sein bestes Buch schuf, wie der Hamburger Charles Edouard Duboc, pseudonym Robert Waldmüller (1822 geb.), der 1851 mit den liebenswürdigen Idyllen „Unterm Schindeldach" debutierte, als Romandichter und Novellist noch an anderer Stelle zu erwähnen ist, passen recht wohl zu diesen Poeten, die zwar nicht in der großen Entwickelung des Realismus liegen, aber doch über die neue l'art pour l'art-Poesie oder gar die modische Neuromantik emporragen. Zu dieser letzteren haben wir uns jetzt zu wenden.

Ihr Nährboden war natürlich der Katzenjammer nach 1848, die Sehnsucht nach absoluter Ruhe, der Ekel vor der Politik, die sich selbstverständlich aber auch hier und da mit bisher unterdrückten Tendenzen verquickten. So war das erste erfolgreiche Werk der Neuromantik, Redwitz' „Amaranth", die 1849 hervortrat, allerdings ein Tendenzwerk und ein sehr beschränktes katholisches dazu, aber sein Erfolg, auch bei den Protestanten, erwuchs zuletzt nicht aus der Tendenz, sondern aus der süßen Minneseligkeit der Dichtung, im Kontrast zu dem jungdeutschen Zeitgeiste, von dem man einstweilen genug hatte. Oskar von Redwitz aus Lichtenau bei Ansbach (1823—1891) hat durch seine ganze spätere Entwickelung bewiesen, daß er keineswegs von dem Holze war, aus dem man die entschiedenen Parteimänner schnitzt, er war leider auch ein Talent, das sein Erfolg auf eine viel höhere Standfläche gehoben hatte, als ihm in Wahrheit gebührte, eine hübsche lyrische Begabung („Gedichte" 1852), kein Gestalter. Doch suchte er sich, nachdem sein „Märchen vom Waldbächlein und Tannenbaum" (1850) und sein Trauerspiel „Sieglinde" nur geringen Erfolg gehabt hatten, immerhin zu vertiefen, und seine Dramen „Thomas Morus" (1856), „Philippine Welser (1859), „Der Zunftmeister von Nürnberg" und der „Doge von Venedig" stehen doch einigermaßen auf der Höhe des Münchner Durchschnitts. Zu den Münchnern im weiteren Sinne stellt man Redwitz denn auch am besten, ein ausgesprochen katholischer Poet war er zumal nach dem Roman „Hermann Stark" (1869), dem in Sonetten abgefaßten „Lied vom neuen deutschen Reich" (1871) und der epischen Dichtung „Odilo" (1878) nicht mehr. Zuletzt schrieb er noch einige Romane, die, wie übrigens auch schon der „Hermann Stark", an die weibliche Unterhaltungslitteratur der Zeit erinnern. — Fast alle Talente der Neuromantik sind Redwitz der Art nach verwandt und versuchten sich auch auf denselben Gebieten, es brach im Anfang der fünfziger Jahre eine wahre Flut von Wald-, Blumen-, Märchen- und Spielmannsdichtungen herein. Der älteren Generation, den Byronianern

gehörte noch der schon erwähnte Adolf Böttger aus Leipzig (1815—1870) an, der 1849 das Frühlingsmärchen „Hyacint und Liliade", noch mit politisch-ironisierenden Partieen, dann „Die Pilgerfahrt der Blumengeister", darauf die deskriptive Dichtung „Habana" herausgab, als Übersetzer aber fast bekannter geworden ist als als Dichter. Ein Landsmann von ihm war Moritz Horn aus Chemnitz (1814—1874), der „Die Pilgerfahrt der Rose" (1852) und „Die Lilie vom See", später zahlreiche Romane und Erzählungen schrieb. — Zu Redwitz gehört dann entschieden Otto Roquette aus Krotoschin in Posen (1824—1896), doch war er weniger weichlich, frischer und bestimmter. Sein Jugendwerk „Waldmeisters Brautfahrt" (1851) errang einen Erfolg, der den der „Amaranth" noch übertraf, und zwar nicht ganz unverdient, da jugendliche Heiterkeit und Harmlosigkeit ja wohl auch ihr Recht in der Litteratur haben. Von Roquettes späteren Werken verdienen zwar nicht die epische Dichtung „Der Tag von St. Jakob" und der Künstlerroman „Heinrich Falk", wohl aber die poetische Erzählung „Hans Haidekuckuck", die Dramen „König Sebastian" und „Der Feind im Hause" sowie einige Lustspiele, und vor allem das dramatische Märchen „Gevatter Tod" (1873) Hervorhebung, von den zahlreichen Novellen des Dichters sind wenigstens einzelne gelungen, und auch der Roman „Das Buchstabierbuch der Leidenschaft" (1879) ist nicht ganz zu übersehen. Endlich hat Roquette eine Anzahl feinerer Gedichte und die lesenswerte Autobiographie „Siebzig Jahre" gegeben. Auch er gehört zu den Verwandten der Münchner Schule. — Als dritter im Bunde mit Redwitz und Roquette ist Gustav Gans Edler zu Putlitz aus Retzien in der Priegnitz (1821—1890) zu nennen, der der epischen Modedichtung der Zeit mit „Was sich der Wald erzählt" (1850), „Vergißmeinnicht" und „Luana" diente. Er errang große Beliebtheit als Lustspieldichter, und seine Stücke wie „Badekuren", „Das Herz vergessen", „Spielt nicht mit dem Feuer", auch die schwankartigen wie „Das Schwert des Damokles" gehören in der That zu der guten Bühnenware, die das Theater keiner Zeit entbehren kann, ja, sie

weisen, wie das Bauernfeldsche Lustspiel, wohl durch einzelne Feinheiten darüber hinaus. Zum ernsten Dramatiker fehlte Putlitz die Kraft, doch sind seine hierher gehörigen Werke „Das Testament des großen Kurfürsten", „Don Juan d' Austria", „Waldemar", „Wilhelm von Oranien in Whitehall", auch das moderne Schauspiel „Rolf Berndt" immerhin ernste Anläufe. Als Erzähler hat Putlitz manches Gute gegeben, so die Novellen „Das Frölenhaus" und das „Malermajorle". — Als Märchendichterin im Sinne der Neuromantik errang Marie Petersen aus Frankfurt a. O., gestorben 1859, mit „Prinzessin Ilse" (1850) und die „Die Irrlichter" hübsche Erfolge. — Einen gewissen natürlichen Untergrund hatte die Neuromantik im Rheinland, aus dem auch schon Kinkel hervorgegangen war. Der rheinische Poet par excellence war Wolfgang Müller von (aus) Königswinter (1816—1873), der durch Reinick mit der älteren Deutschromantik zusammenhängt und bereits ein episches Gedicht „Rheinfahrt", „Gedichte" und das Rheinsagenbuch „Lorelei" veröffentlicht hatte, als die Neuromantik ihren Siegeszug begann. Dieser gehört er mit der Dorfgeschichte in Versen „Die Maikönigin" (1852), dem Märchen „Prinz Minnewin", der deutschen Reitergeschichte „Johann von Werth" an. Seine spätere lyrische Gedichtsammlung betitelte er „Mein Herz ist am Rhein", schrieb dann „Erzählungen eines rheinischen Chronisten" („Karl Immermann und sein Kreis", „Aus Jacobis Garten" u. s. w) und noch ein größeres Gedicht „Der Zauberer Merlin". Auch verfaßte er Lustspiele, u. a. „Sie hat ihr Herz entdeckt". Müller war kein großer Poet und auch als Heimatpoet sah er gewissermaßen nur „den Glanz und den Schimmer", aber es ist immerhin etwas, der Verherrlichung der Heimat sein Leben zu zu weihen, wie es dieser Dichter gethan hat. — Einen stärkeren volkstümlichen Zug als die übrigen Dichter dieser Richtung hat der Pfälzer August Becker aus Klingenmünster (1828—1891), der dann in München lebte, aber sich mit den Münchner Dichtern nicht gut zu stellen wußte. Er trat 1854 mit dem lyrisch-epischen Gedicht „Jung Friedel der Spielmann" hervor,

das eines der besten seiner Art ist, aber von dem gleichzeitig erscheinenden „Trompeter" Scheffels überholt wurde. Später schrieb er Romane und Novellen, u. a. „Des Rabbi Vermächtnis" (1867), „Das Turmkäterlein", „Auf Waldwegen", „Mignons Eiertanz", die stimmungsreich und zum Teil vortrefflich erzählt sind. — Von dem Juden Julius Rodenberg (Levy aus Rodenberg in Hessen, geb. 1831) darf man wohl sagen, daß er mit seinen Jugendproduktionen „Dornröschen", „König Haralds Totenfeier" und „Der Majestäten Felsenbier und Rheinwein lustige Kriegshistorie" eben nur die neuromantische Mode mitgemacht habe. Er hat sich später als guter Lyriker ungefähr im Geibelschen Stil, trefflicher Reiseschilderer und realistischer Erzähler („Die Grandidiers"), vor allem aber als Herausgeber der „Deutschen Rundschau", für die er Größen wie Gottfried Keller, K. F. Meyer, Marie von Ebner-Eschenbach zu werben wußte, einen Namen gemacht.

Neben die Neuromantiker hat man dann eine Poetengruppe zu stellen, die man am besten als die der „Hauspoeten" bezeichnet: Während jene für den holden Schein des Lebens sorgten und besonders die Jugend anzogen, lieferten diese der gesamten Familie das poetische Hausbrot — wurden dabei auch manchmal hausbacken genug. Alle haben natürlich einen didaktischen Zug und stammen in gewisser Beziehung von Rückert ab, profitieren doch aber auch gelegentlich von Geibel. Man könnte sich wundern, unter diesen Dichtern Friedrich Martin (von) Bodenstedt aus Peine im Hannoverschen (1819 bis 1892) verzeichnet zu finden; denn er galt einmal für einen wahren Tausendsasa und Teufelskerl, aber in Wirklichkeit ist er nicht mehr als ein braver Bourgeoispoet gewesen, dessen Poesie eine verzweifelt nüchterne Grundlage hatte, und der selbst als Gedankendichter bitterwenig zu sagen wußte. Bodenstedt wurde berühmt durch die „Lieder des Mirza Schaffy", die zuerst dem Reisewerk „Tausend und ein Tag im Orient" eingefügt waren, dann 1851 einzeln erschienen und, halb und halb für echt orientalisch gehalten, gewaltiges Entzücken erregten. Aus der

Zeit heraus kann man es einigermaßen verstehen; denn die heitern, formgewandten Lieder wirkten in der schwülsten Zeit der Reaktion in der That wie ein frischer Luftzug. Unverständlich bleibt es aber, wie man Bodenstedt nun ein volles Menschenalter hindurch als eine deutsche Dichtergröße ersten Ranges „konservieren“ konnte, daß selbst ernst zu nehmende Litteraturhistoriker bei ihm „eine selten glückliche Mischung von Empfindung und Geist, von fröhlichem Übermut und innigem Gefühl“ zu entdecken vermochten. Doch erklärt vielleicht die oftbezeugte persönliche Liebenswürdigkeit Bodenstedts sehr viel. In Wirklichkeit hat Bodenstedt nur das Gold Goethes, Rückerts, Daumers in Scheidemünze umgesetzt, der eigene Empfindungsgehalt ist bei ihm ganz ungewöhnlich dünn. Er hat dann sehr viel produziert, eine epische Dichtung „Ada, die Lesghierin“, nichtorientalische Gedichte, Dramen, Erzählungen geschrieben, alles kaum der Erwähnung wert, oft unglaublich flüchtig. Nicht zu bestreiten sind freilich seine Verdienste als Übersetzer: Er hat uns zuerst die neueren Russen, Puschkin, Lermontow u. s. w. gebracht, Hafis und Omar Chajjam und, nicht zu vergessen, auch Shakespeares Sonette verdeutscht. Als er aber in seinem Werk „Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke“ auch als dramatisches Orakel auftrat, da wurde ihm von Friedrich Hebbel böse heimgeleuchtet. — Ein älterer didaktischer Dichter, Julius Hammer aus Dresden (1810—1862) trat ebenfalls 1851 mit seiner berühmtesten Gedichtsammlung „Schau um dich und in dich“ hervor, der er dann noch weitere verwandte, „Zu allen guten Stunden“, „Fester Grund“, „Auf stillen Wegen“, „Lerne, liebe, lebe“, folgen ließ. Auch veröffentlichte er ein osmanisches Liederbuch „Unter dem Halbmond“. Auch er war kein großer Dichter, etwas redselig, aber immerhin ist ein echt poetisches und auch ein echt religiöses Element, trotzdem daß er nicht gerade zu den Frommen gehört, in seiner Dichtung unverkennbar. Hebbel nannte ihn sogar den besten Repräsentanten der deutschen Hauspoesie. Da dürfte jedoch der frühverstorbene Adolf Schults aus Elberfeld (1820—1858) sein Konkurrent sein, der in seinen

Gedichten „Haus und Welt" (1851) den schlichtlyrischen Ton fand, freilich mit seinen größeren Dichtungen „Martin Luther" und „Ludwig Capet" scheiterte. Schults gehört dem Wupperthaler Dichterkreis an, zu dem sich u. a. der schon genannte Dramatiker Friedrich Roeber und die Lyriker Emil Rittershaus, Karl Siebel, Gustav Neuhaus, Karl Stelter, alles Kaufleute, zusammenschlossen („Album aus dem Wupperthale" 1852). Von ihnen ward Emil Rittershaus aus Barmen (1834—1897) am bekanntesten, dessen „Gedichte" 1856 erschienen. Er ist Geibelianer, stark rhetorisch veranlagt, hängt aber der Art seiner Poesie nach auch mit Wolfgang Müller („Am Rhein und beim Wein") und Bodenstedt („Suleikalieder" im „Buch der Leidenschaft") zusammen. Als eigentlicher Lyriker war Karl Siebel (1836 bis 1868) wohl bedeutender, erlangte aber nicht Rittershaus' Ruf, den dieser namentlich der „Gartenlaube" verdankte. Gartenlaubenpoet war auch der hier passend anzuschließende freisinnige Parlamentarier Albert Traeger aus Augsburg (1830 geb.), der nur eine Sammlung „Gedichte" (1858), ziemlich monotone Gefühlspoesie („Wenn du noch eine Mutter hast") herausgegeben hat.

Poetisch nicht viel höher als die eben genannten Dichter steht eine Reihe geistlicher Dichter, die ebenfalls meist in den fünfziger Jahren hervortraten. Nur Viktor von Strauß und Torney aus Bückeburg (1809—1899) gehört einer älteren Generation an und hat auch ein vielseitigeres Streben erwiesen als die Mehrzahl der anderen. Wir haben von ihm „Gedichte" (1841), Dramen, darunter ein nicht uninteressantes Osterspiel „Judas Ischarioth", Epen („Richard", „Robert der Teufel", „Reinwart Löwenkind"), Romane („Theobald", „Altenberg") und zahlreiche Erzählungen, in denen meist eine scharfe Tendenz gegen den Geist der Zeit hervortritt, wie schon der Titel der größten Sammlung „Lebensfragen und Lebensbilder" andeutet. Bemerkenswert ist noch seine Übertragung des chinesischen Liederbuchs „Schi-king". Die Wirkung Strauß' ist auf bestimmte Kreise beschränkt geblieben und von den später zu er-

wähnenden geistlichen Erzählern realistischer Richtung weit übertroffen worden. — Fast nur Lyriker und tendenzlos sind Karl Gerok und Julius Sturm. Von ihnen ist der erstere, Friedrich Karl (von) Gerok aus Vaihingen in Württemberg (1815 bis 1890) der bedeutendere, zwar in der Hauptsache Geibelianer, aber doch ein geistlicher Sänger voll Würde und Schwung. Ja, in manchen seiner kleinen, nicht rhetorischen Gedichte spürt man ein bißchen auch die gute schwäbische Schule. Seine „Palmblätter" (1857) erlangten sehr große Verbreitung; spätere Sammlungen heißen „Pfingstrosen", „Blumen und Sterne", „Eichenblätter", „Deutsche Ostern" (Zeitgedichte), „Der letzte Strauß", „Unter dem Abendstern". Er gab auch „Jugenderinnerungen" und verschiedene Predigtsammlungen heraus. — Julius Sturm aus Köstritz im Reußischen (1816—1896), dessen „Fromme Lieder" schon 1852 erschienen, ist nicht in dem Grad Rhetoriker wie Gerok, aber seine „sinnige" Lyrik ist dafür auch oft recht dürftig. Er hat fast ein viertelhundert Sammlungen herausgegeben, u. a. auch Kampf- und Kriegsgedichte von 1870 und einen „Spiegel der Zeit" in (oft recht launigen) Fabeln. Von den übrigen geistlichen Liederdichtern genügt es, die Namen zu nennen: Ernst Heinrich Pfeilschmidt („Heilige Zeiten" 1858), Georg Wilhelm Schulze („Geistliche Lieder" 1858), Karl Barthel, auch Litteraturhistoriker („Erbauliches und Beschauliches" 1853), sein Bruder Gustav Emil Barthel („Heiliger Ernst" 1876), Ludwig Grote („Gedichte" 1853, „Einsame Lieder", „Trutznachtigall").

Die fünfziger Jahre sehen dann auch das Erblühen einer specifisch-katholischen Litteratur, die hauptsächlich von dem alten Eichendorff und Redwitz' „Amaranth" ausgeht und durch verschiedene Konvertiten eine noch schärfer aggressive Tendenz erhält. Zwar Leberecht Dreves aus Hamburg (1816—1870) sang in seinen „Gedichten" (1849) ganz in der ursprünglichen Eichendorffschen Weise fort und wurde denn auch mit einer Anzahl seiner Lieder („Auf den Bergen die Burgen, im Thale die Saale", „Frühmorgens, wenn die Hähne krähn") in ganz Deutschland

populär. Ultramontane Tendenz, wie sie dem Geiste der nach der Revolution wieder aufstrebenden streitenden Kirche entsprach, aber zeigen der hinterlassene Roman Wilhelm Meinholds „Der getreue Ritter" und die zahlreichen Spätromane der Gräfin Ida Hahn-Hahn, die auf die katholische Belletristik von dem stärksten Einflusse gewesen sind. Die bajuvarisch-derben Produkte des Wiener Pfarrers Sebastian Brunner (1814—1893), allerlei Romane und die satirische Dichtung „Das Nebeljungenlied", sind so wenig ultramontan wie weiland Abraham a. St. Claras Werke, wohl aber zeigen sich die ziemlich rohen, angeblich historischen Romane eines Konrad von Bolanden (Joseph Bischof von Speier) von dem Geiste katholischen Fanatismus erfüllt, der auch vor Geschichtsfälschung nicht zurückschreckt. Doch gehören diese kaum in eine Litteraturgeschichte. Echt neuromantischer Geist, dem ja eine strengere mittelalterlich-katholische Färbung nicht schadet, erfüllt die Dichtungen Joseph Papes aus Elslohe in Westfalen (geb. 1831) „Der treue Eckart" und „Schneewittchen vom Gral". Er schrieb auch Dramen, wie ferner der Priester Wilhelm Molitor aus Zweibrücken (1819—1880). Als katholische Erzählerin ist die Westfälin Maria Lenzen zu nennen. Der bedeutendste neuere katholische Dichter Friedrich Wilhelm Weber entwuchs gleichfalls der Neuromantik.

Sie, die Neuromantik und alles was mit ihr zusammenhängt, war nun aber doch keine poetische Richtung, die dem lebenskräftigen deutschen Geiste, der sich selbst durch die Reaktion nicht brechen ließ, Genüge thun konnte, und so sehen wir denn in den fünfziger Jahren den Realismus sich ungestört weiter entwickeln, ja, die Höhe ersteigen. Sie sind arg verketzert worden, diese fünfziger Jahre, nicht nur politisch, sondern auch litterarisch, aber so sicher der politische Druck in ihnen nicht lange anhielt und die materielle Entwickelung Deutschlands nicht hinderte, so sicher ist auch das geistige Leben Deutschlands in ihnen der Hauptsache nach nicht geknechtet worden — man beachte doch nur, daß ein Roman wie Gutzkows „Ritter vom Geist" unbe-

anstandet erscheinen konnte — und es ist geradezu Geschichtsfälschung, wenn man behauptet, daß das Jahrzehnt kein schöpferisches gewesen sei. Ein Jahrzehnt, in dem, von älteren Dichtern zu schweigen, Hebbels und Ludwigs beste Dramen und des letzteren große Erzählungen, Gustav Freytags „Journalisten“ und „Soll und Haben“, Klaus Groths „Quickborn“, Storms erste Gedichte und Novellen, Kellers „Grüner Heinrich“ und „Leute von Seldwyla“, Scheffels „Ekkehard“, die Anfänge Reuters, Heyses und Wilhelm Raabes hervortreten, kein schöpferisches? Dazu eine Entwickelung der Unterhaltungslitteratur, der poetisch zu zählenden, wohlverstanden, und Anläufe zu einem deutschen Lustspiel, wie wir sie vorher und nachher nicht wieder gesehen haben — wahrlich, man muß völlig blind sein, wenn man die einzige Bedeutung dieses Jahrzehnts verkennen kann. Es war die Blütezeit des poetischen Realismus — der Ausdruck stammt wohl von Otto Ludwig, der sich darüber folgendermaßen ausließ: „Die Dichter haben kein Recht, das Leben, wie es jetzt ist, zu schmähen. Sie trennten die Poesie vom Leben, natürlich, daß das Leben keine Poesie mehr hatte — nämlich das, was sie abgetrennt Poesie nannten. Das sittliche Urteil wurde zum ästhetischen; in der Poesie war das gebilligt, ja mit einer Glorie umgeben, was man im Leben erbärmlich, ja wohl geradezu schlecht nennen muß. Lieber gar keine Poesie als eine, die uns die Freude am Leben nimmt, uns für das Leben unfruchtbar macht, die uns nicht stählt, sondern verweichlicht fürs Leben. Gerade wo das Leben, brav geführt, arm ist an Interesse, da soll die Poesie mit ihren Bildern es bereichern; sie soll uns nicht wie Fata Morgana Sehnsucht erregen anderswohin, sondern soll ihre Rosen um die Pflicht winden, nicht uns aus dem Dürren in ein vorgespiegeltes Paradies locken, sondern das Dürre uns grün machen.“ Ich verkenne die Gefahr auch dieser Anschauung nicht, aber sie war immerhin fruchtbarer als die des jungen Deutschlands, und es schadete nicht einmal viel, wenn der poetische Realismus Otto Ludwigs in der Theorie Julian Schmidts und der Praxis Gustav Freytags zu einem solid bürgerlichen wurde,

dem beispielsweise Hebbels Schaffen, das freilich auch in den Rahmen des poetischen Realismus noch nicht ganz hineinging, ja, selbst „Faust“ und „Hamlet“ ziemlich unheimlich waren. Wir erhielten durch den poetischen Realismus eine gesunde u. a. auch des kräftigen Humors nicht entbehrende Litteratur, die noch in unsern Tagen vielfach günstig nachwirkt. An Stelle Byrons und der Franzosen Viktor Hugo, Balzac, George Sand, Sue wirkten nun vor allem die Engländer, Dickens an der Spitze, auf unsere Dichtung ein, und das war, wie es das Schaffen Freytags, Reuters, auch Raabes zeigt, ein durchweg erfreulicher Einfluß. Doch blieben die deutschen Geister selbständig genug, und vor allen in Gottfried Keller erhielten wir einen poetischen Realisten, der es, was den rein poetischen Gehalt anlangte, mit allen europäischen Größen der Zeit leicht aufnehmen konnte, mochte er immerhin an Kraft unseren älteren Realisten nachstehen.

Es sind, wie gesagt, mehr bewahrende als erobernde Geister, die in den fünfziger Jahren neu hervortretenden Realisten, fast jeder von ihnen knüpft an Älteres an. So ist Gustav Freytag aus Kreuzburg in Schlesien (1816—1895), wie seine beiden Schauspiele „Die Valentine“ (1847) und „Graf Waldemar“ deutlich zeigen, aus dem jungen Deutschland hervor- oder wenigstens durch dasselbe hindurchgegangen, wenn auch, wie schon sein Erstlingswerk, das Lustspiel „Die Brautfahrt oder Kunz von Rosen“ (1844) verriet, eine realistische Anlage in ihm vorhanden war. Selbst das Lustspiel „Die Journalisten“ (1854), das man seinem inneren Werte nach mit Recht, wenn nicht gerade neben, doch dicht an Lessings „Minna von Barnhelm“ rückte, kann man noch als im guten Sinne jungdeutsch bezeichnen. Aber von der fahrigen Genialitätssucht der Jungdeutschen war freilich nichts in Freytag und ebensowenig von ihrem Radikalismus, der Dichter war vielmehr ein echter Vertreter des gemäßigt liberalen Bürgertums der Zeit, national durch und durch und ein guter Preuße dazu. In diesem Sinne hat er denn auch seine ernsthafte publicistische Thätigkeit geübt, die sich von dem

üblichen jungdeutsch-belletristischen Litteraturbetrieb scharf unterscheidet. Als Romandichter schließt sich Freytag an Dickens an, aber es gelingt ihm schon mit „Soll und Haben" (1855) etwas wie einen nationalen Romanstil zu schaffen, der bei dem deutschen Individualismus zwar nicht herrschend werden konnte, aber doch starke Einwirkungen auf andere geübt hat und auch noch weiter üben wird. Dem Kaufmannsroman, der das deutsche Volk bei der Arbeit suchte, folgte 1864 der Gelehrtenroman „Die verlorene Handschrift", namentlich im Humor nicht mehr so frisch und ungezwungen wie sein Vorgänger, aber gleich gehaltvoll. Daß Freytag zum Dramatiker großen Stils nicht berufen sei, thaten seine „Fabier" (1859) deutlich dar, aber dann schuf der Dichter seine trefflichen „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" (1859—1862), das beste kulturhistorische Werk, das wir Deutschen über unsere Vergangenheit besitzen, und erläuterte seine wissenschaftliche Darstellung nach dem Aufschwunge von 1870 dichterisch durch den von ihm selbst auf Scott zurückgeführten Roman oder besser Erzählungencyklus „Die Ahnen" (1. „Ingo" 2. „Ingraban", 1872, 3. „Das Nest der Zaunkönige", 1873, 4. „Die Brüder vom deutschen Hause", 1874, 5. „Markus König", 1876, 6. „Der Rittmeister von Altrosen", 7. „Der Freikorporal bei Markgraf Albrecht", 1878, 8. „Aus einer kleinen Stadt", 1880). Freytag bleibt auch für die nachfolgenden Geschlechter der Vertreter des deutschen Bürgertums, das den deutschen Reichsverband schuf, wenn man will, ein Bourgeois-Poet, aber einer, der nicht wie die Neuromantiker und Münchner Kunst für Künstler und etwa noch den Salon gab, sondern dessen Dichtung die kernhafte Natur des deutschen Bürgertums wirklich zur Erscheinung brachte und ihre Heimat im deutschen Leben der Gegenwart und Vergangenheit hatte, ob sie auch notgedrungen hinter allem, was uns als hohe und große Poesie erscheint, zurückblieb und sich der Prosaschriftstellerei annäherte.

Freytag mannigfach verwandt erscheint Fritz Reuter aus Stavenhagen in Mecklenburg (1810—1874), wenn auch

sein Humor derber und volkstümlicher, seine gleichfalls von Dickens bestimmte Erzählungsweise naturalistischer war. Als plattdeutscher Dichter war ihm Klaus Groth vorangegangen, und seine ersten Produkte, die „Läuschen und Rimels“ (1853 und 1858) und die „Reis' na Belligen“ (1855) bedeuteten unbedingt wieder einen Rückschritt gegen diesen, der das früher nur zur Spaßmacherei verwandte plattdeutsche Idiom erst wahrhaft litteraturfähig gemacht hatte. Doch schon die epischen Dichtungen „Kein Hüsung“ (1858) und „Hanne Nüte“ (1859) waren ernste Lebensbilder, und mit der „Franzosentid“ (1860) gelangte der Dichter auf das Feld, auf dem er bald ohne Konkurrenten sein sollte, die humoristische, aber darum nicht minder treue Darstellung des kleinbürgerlichen und ländlichen Lebens seiner Heimat in der Gegenwart sowohl wie in einer nicht allzuweit zurückliegenden Vergangenheit. Erst gab er noch in „Ut mine Festungstid“ (1863) ein Stück poetischer Selbstbiographie, die mit versöhnendem Humor geschriebene Geschichte der Leiden, die er als wegen burschenschaftlicher Umtriebe zu dreißig Jahren Festung „begnadigter“ Hochverräter erduldet, dann schuf er in „Ut mine Stromtid“ (1862—1864) das große Gemälde des mecklenburgischen Lebens seiner Zeit (um 1848 herum) und verkörperte zugleich sein Stammestum in einer Fülle typischer Gestalten, die alle die des Inspektors Bräsig um Haupteslänge überragte. Diesem Hauptwerke Reuters folgten dann noch der als Kulturbild vortreffliche „Dorchläuchting“ (Herzog Adolf Friedrich IV. von Mecklenburg-Strelitz, 1752—1795) und die ziemlich schwache „Reis' na Konstantinopel“. Der ausgezeichnete Erzähler und Humorist erlangte eine große Beliebtheit in fast ganz Deutschland, und wenn nun auch eine spätere Zeit die künstlerischen Mängel seiner Werke nicht mehr übersieht und ihn als Dichter nicht mehr so hochstellt, wie ehedem geschehen, als Volkserzähler ersten Ranges wird auch sie ihn gelten lassen müssen.

Poet durch und durch ist dann der dritte dieser Realisten, Hans Theodor Woldsen Storm aus Husum in Schleswig (1817

bis 1888). Auch er knüpft an Älteres an: Eichendorff, Mörike, Stifter haben auf ihn gewirkt, aber wenn einer, so hat er sich auf seinem eigensten, freilich nicht sehr umfangreichen Gebiete vervollkommnen, seinen Kreis runden können. Es steckt wohl auch ein Stück Romantiker in ihm, aber der Grundzug seiner nordischen Natur ist doch realistisch und immer mehr zum Durchbruch gekommen, obgleich er ein Stimmungspoet sein Leben lang geblieben ist — es giebt eben auch realistische Stimmung, die Stimmung, die aus dem Natur- und Menschenleben der Heimat mit Notwendigkeit erwächst. Mit den Gebrüdern Mommsen gab Storm schon 1843 ein „Liederbuch dreier Freunde" heraus, dann erschienen 1851 seine „Sommergeschichten und Lieder" und darauf 1852 einzeln die Novelle „Immensee", die ihn berühmt machte. Lyrik und Novellistik und weiter nichts enthalten die „Gesammelten Schriften" Theodor Storms, die von 1868 an herauskamen, aber beide auch in künstlerischer Vollendung: Wir haben größere, vor allem stärkere Lyriker als diesen Schleswig-Holsteiner, aber mit Ausnahme Mörikes keinen, dessen Sammlung so gleichwertig in sich wäre, wir haben auch bedeutendere Novellisten, aber ebenfalls keinen, der sich wie er auf der Höhe hielte, ja noch immer mehr vertiefte, keinen auch, der mit verhältnismäßig sparsamen Mitteln so rein und sicher wirkte. Eigentliche Größe hat Storm nicht, auch nicht den spielenden Tiefsinn, der jene bei seinem Vorbild Mörike ersetzt, man könnte ihn einen Honoratiorenpoeten nennen, wie Freytag einen Bourgeoispoeten, aber wehe dem, der es in einem auch nur leise tadelnden Sinne thäte: In diesem Dichter ist in der That nur das Beste und Feinste des norddeutschen guten Hauses, und die Liebe zum Volke und der freie Sinn fehlen nicht. So ist Theodor Storm „Hauspoet" in einem viel höheren Stile als die Angehörigen der von uns so bezeichneten Gruppe.

Klaus Groth aus Heide in Dithmarschen (1819 bis 1899), der Dichter des „Quickborn", gehört im Gegensatz zu Storm vollständig dem Volke an, hat nur Volksleben dargestellt und sich auch als Mensch dem Volke nicht entfremdet,

trotzdem er eine feine lyrische Natur und kein Volkserzähler wie Reuter war. Er ist der Begründer der neuplattdeutschen Litteratur, sein „Quickborn“ (1852) das klassische Werk derselben. Hebel und Burns vor allem zeigten ihm den Weg, den er zu gehen habe, aber das Instrument der Sprache, die poetische Technik hatte er sich selber zu schaffen und kam erst nach schweren Mühen und Kämpfen an sein Ziel. Aber nun bot er auch gleich Vollendetes, eine Gedichtsammlung, in der das Volksleben seiner Heimat allseitig in Lied, Ballade, Idylle, poetischer Erzählung, mit höchster Kunst und doch wieder echt volkstümlich gestaltet war — nur etwa Uhland kann in dieser Beziehung mit Klaus Groth verglichen werden, hat aber doch nicht seinen Reichtum. Der „Quickborn“ hatte sehr großen Erfolg, bis dann Reuter kam und durch seine derbere Darstellung, die den Leuten thörichterweise echter erschien, den Holsteiner Poeten etwas in den Hintergrund drängte. Dieser ging jedoch seinen Weg ruhig weiter, schrieb noch zwei größere epische Dichtungen, „Rotgetermeister Lamp un sin Dochder“ und „De Heisterkrog“, die sein poetisches Gemälde niederdeutschen Lebens abrundeten, und gab in einer Anzahl „Vertelln“ (Erzählungen) zwar nicht packende Geschichten, aber Lebensbilder von seltener Treue und schlichter Wahrheit. Er hatte die Freude, gegen das Ende seines Lebens die ihm gebührende Stellung wieder errungen und für alle Zeit gesichert zu sehen: Niemand leugnet heute mehr, daß Klaus Groth ein größerer Dichter als Reuter und einer der großen deutschen Lyriker, kein bloßer Dialektdichter ist. Das hat er übrigens auch durch eine kleine Anzahl hochdeutscher Dichtungen wie das berühmte „Regenlied“ und formvollendete Sonette bewiesen.

Der bedeutendste Dichter unter den poetischen Realisten ist Gottfried Keller aus Zürich, geboren am 19. Juli 1819, gestorben am 15. Juli 1890. Auch er steht fest im Volke wie Klaus Groth, ist zunächst schweizerischer Dichter, ragt aber doch in dem Maße in die hochdeutsche Dichtung hinein, daß man mit Recht hat sagen können: Wenn etwas von

Goethe in unserer neuesten Litteratur wieder wirklich lebendig geworden ist, so ist dies in Gottfried Keller geschehen. Freilich, Keller ist ein Vollender, ein großer Nachfahr der klassischen und romantischen Dichtung, kein genialer Bahnbrecher wie Hebbel oder selbst Jeremias Gotthelf. Nachdem er zunächst als politischer Lyriker hervorgetreten („Gedichte" 1846, „Neuere Gedichte" 1851), doch aber auch bereits eine starke specifisch-lyrische Begabung verraten, ließ er 1854 seinen Roman „Der grüne Heinrich" erscheinen, der, ursprünglich auf ein Seitenstück zum „Werther" angelegt, eher ein Seitenstück zum „Wilhelm Meister" geworden ist, alles in allem der beste biographische Roman unserer Litteratur, mit Leben und trotz gewisser räsonnierender Partien auch mit Poesie gesättigt. 1856 kam der Novellencyklus „Die Leute von Seldwyla" heraus, der (zumal in der zweiten vermehrten Auflage von 1874) unbedingt die beste deutsche Novellensammlung darstellt: Stücke wie „Romeo und Julie auf dem Dorfe", „Die drei gerechten Kammmacher", „Dietegen" sind — ich scheue mich nicht das nächstliegende Wort zu wählen — einfach unübertrefflich. Darauf tritt, vor allem durch die Amtsthätigkeit als Züricher Stadtschreiber verursacht, eine Pause in Kellers Schaffen ein, erst 1872 erscheint wieder ein neues Buch von ihm, „Die sieben Legenden", lustige und poetisch und psychologisch sehr feine Verweltlichungen christlicher Legendenstoffe. In den „Züricher Novellen" (1876) steht wenigstens „Der Landvogt von Greifensee" mit seinen wundervollen Frauengestalten auf der Höhe der „Leute von Seldwyla". 1888 wurde eine Umarbeitung des „grünen Heinrich" veröffentlicht, 1881 die neue Novellensammlung „Das Sinngedicht", die eine Reihe von Novellen durch eine reizende Rahmennovelle vereinigte — „Regina" und „Die arme Baronin" sind die besten Stücke der Sammlung. Im Jahre 1883 gab dann Keller seine „Gesammelten Gedichte", schwerflüssige und nicht ganz schlackenfreie, aber in den vollendeten Stücken unvergleichliche Lyrik und endlich 1886 den Roman „Martin Salander", Ehegeschichten auf politisch-sozialem Hintergrunde, heraus. Kellers Hauptwerke

sind und bleiben „Der grüne Heinrich“ und „Die Leute von Seldwyla“, die man geradezu als die Musterwerke des poetischen Realismus bezeichnen kann: Hier ist immer das Leben gestaltet, ja, bis ins Einzelne Lebenstreue, aber die Sonne der Poesie überleuchtet das Ganze, ein starker weltfreudiger Geist hält die verfinsternden Nebel nieder. Es sind gewaltigere und auch reinere Naturen als Gottfried Keller unter unseren neueren Dichtern, er ist für einen ganz Großen vielleicht schon zu ausgeprägt Erotiker, aber die unverwüstliche Lebenskraft in ihm, die selbst da nicht zu verkennen ist, wo er mit den Dingen einmal ein barockes Spiel treibt, seine seltene Künstlerschaft, sein gerader Sinn werden das deutsche Volk für immer bei ihm festhalten oder wenigstens doch so lange, bis der neue Goethe kommt. Für unsere Zeit ergänzt er Hebbel — mit diesen beiden modernen Dichtern kann man, wenn man nicht gerade auf Litteraturkenntnis ausgeht, im Grunde recht wohl auskommen.

Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß man nicht auch andere lieben kann, ja lieben muß. Zu denen, die man als Deutscher lieben muß, zählt unbedingt Wilhelm Raabe aus Eschershausen im Braunschweigischen (geb. 1831), der jüngste dieser Realisten, der deutscheste und der ausgesprochenste Humorist unter ihnen. Als echter Erzähler gehört er eher zu Freytag und Reuter als zu den Theodor Storm, Klaus Groth und Gottfried Keller, er ist auch von Dickens beeinflußt, und wer von der umfangreichen und in ihrer Art wertvollen Unterhaltungslitteratur der fünfziger Jahre zu ihm kommt, der mag ihn zunächst als Vetter der Holtei, Hoefer, Hackländer begrüßen — bis er dann doch das Unterscheidende sieht. Und dies Unterscheidende ist eben der Humor oder, wenn man will, die Liebe: Raabe gehen seine Menschen ganz anders ans Herz, wie den anderen Erzählern seiner Zeit, er hat auch die Erbschaft Jean Pauls angetreten, und weiter ist er Weltanschauungsdichter, d. h. einer, der das Niedrigste immer mit dem Höchsten in Verbindung setzt. Er begann 1857 mit der „Chronik der Sperlingsgasse“, schrieb dann einige historische Romane und darauf

die großen ſozialen „Die Leute aus dem Walde“ (1863), „Der Hungerpaſtor“ (1864), „Abu Telfan oder die Reiſe nach dem Mondgebirge“ (1867), „Der Schüdderump“ (1870). Die letzten drei bilden gewiſſermaßen eine Trilogie und zeigen die immer mehr anwachſende Verdüſterung des Dichters, die ſich aus den Zeitverhältniſſen recht wohl erklären läßt. Nach 1870 wird Raabe dann wieder freier und ſchreibt von dem „Dräumling“ und „Chriſtoph Pechlin“ an über „Wunnigel“, „Horacker“, „Alte Neſter“, „Das Horn von Wanza“, „Unruhige Gäſte“ bis zu den „Akten des Vogelſangs“ und „Haſtenbeck“ eine große Anzahl humoriſtiſcher Erzählungen, größere und kleinere, die einen ganz außerordentlichen Geſtaltenreichtum aufweiſen und, ob nun hell oder düſter, ſtets unmittelbar ans Herz packen. Eigentliche Zeitromane hat Raabe nicht verfaßt, wohl aber das tiefere ſoziale Leben und vor allem das innere und innerſte Leben ſeines Volkes, alles dämmernd und unbewußt Gebliebene, und weiter das alte individualiſtiſche Deutſchland vor 1870, und was von ihm noch lebendig iſt, mit großer Meiſterſchaft dargeſtellt und dadurch im beſonderen für unſere Tage, in denen der Kampf zwiſchen internationaler Gleichmacherei und volkstümlicher Urſprünglichkeit aufs neue entbrannt iſt, noch einmal große Bedeutung gewonnen. Auch rein äſthetiſch: Dem modernen Theodor Fontane gegenüber, deſſen Antipode er auch in mancher anderen Beziehung iſt, vertritt er als Erzähler der Väter Erbe.

Es war ein mächtiges Erzählergeſchlecht, dieſe Leute der fünfziger Jahre — nichts iſt lächerlicher als die damals geſchaffene und noch heute recht wohl genießbare erzählende Litteratur als Rekonvaleſcentenlitteratur hinzuſtellen: Mieden die Unterhaltungsſchriftſteller der Zeit auch die Politik, ſo gingen ſie darum um ſo energiſcher ins Leben hinein, mochten ſie wie einer der größten, Karl von Holtei, das Leben der fahrenden Leute unſerer Zeit darſtellen, oder wie einer der geringſten, Otfried Mylius, „Des Lebens Wandlungen“ ſchildern. Karl von Holtei aus Breslau (1798—1880) iſt der älteſte dieſes Erzählergeſchlechtes und vielleicht der intereſſanteſte; denn er bringt das meiſte

Selbsterlebte. Wir haben ihn schon zweimal erwähnen müssen, einmal als Schöpfer des deutschen Liederspiels („Die Wiener in Berlin", „Berliner in Wien", „Der alte Feldherr", „Hans Jürge"), dann als einen der frühesten Dialektdichter („Schlesische Gedichte" 1830). Er hatte sich auch noch im höheren Drama versucht („Leonore" nach Bürgers Ballade, „Lorbeerbaum und Bettelstab"), als er 1851 mit den „Vagabunden" seine Laufbahn als Romanschriftsteller begann und gleich darauf im „Christian Lammfell" (1853) sein bestes Werk gab. Man kann diese Werke als Entwicklungs- und Abenteuerromane bezeichnen, sie weisen der Art nach fast in die Zeiten zurück, wo der deutsche Roman unter dem Einfluß des englischen sich zuerst ausbildete, in die Zeiten des „Tobias Knaut" und des „Siegfried von Lindenberg", aber der Stoffreichtum und die frische unbefangene Weise der Erzählung lassen noch heute keine Ermüdung bei den bändereichen Werken aufkommen. Die späteren Romane Holteis („Noblesse oblige", „Die Eselsfresser", „Der letzte Komödiant") sind schwächer. Schon vor seinen Romanen hatte Holtei die inhaltreiche Selbstbiographie „Vierzig Jahre" geschrieben, die eines der ehrlichsten und amüsantesten Werke dieser Gattung ist und den Typus des liebenswürdigen und leichtlebigen Schlesiers für unsere Litteratur ein für allemal feststellte. — Weit früher als Holtei hatte Theodor Mügge aus Berlin (1806—1861) Romane zu schreiben begonnen, aber auch er gab sein Bestes erst in den fünfziger Jahren. Alexis und Sealsfield, darf man wohl sagen, haben gleichmäßig auf ihn gewirkt, vielfach findet man seine Werke, obschon sie meist historisch sind, wie z. B. der „Toussaint", einfach den exotischen zugezählt, aber er hatte doch seine Spezialität, die Schilderung der Landschaft, und namentlich die nordische Landschaft, aber auch das nordische Volksleben ist ihm in seinen besten Romanen „Afraja" (1853) und „Erich Randal" (1356) vortrefflich gelungen. In bestimmter Beziehung war der Potsdamer Arzt Philipp Lange, der sich als Romanschriftsteller Philipp Galen nannte, sein Nachfolger: Auch er liebte es, die Handlung seiner Romane („Der Inselkönig" 1852,

„Der Irre von St. James“, „Andreas Burns und seine Familie“, „Der Strandvogt von Jasmund“ u. s. w.) in eine interessante Gegend zu versetzen, verfiel dann aber freilich der gewöhnlichen Sensation. — Heimatpoet wie der Schlesier Holtei war wieder der Westfale Levin Schücking aus Klemenswerth bei Ahaus (1814—1883), der jugendliche Freund Annettens von Droste und (mit Freiligrath) Herausgeber des „malerischen und romantischen Westfalens“. Er begann als Erzähler mit den von jungdeutschem Geiste nicht unberührten Romanen „Ein Schloß am Meer“ (1843), „Die Ritterbürtigen“ und „Ein Sohn des Volkes“, schuf dann sein bestes Werk in „Der Bauernfürst“ (1851), darauf einen „Günther von Schwarzburg“, den Zeitroman „Der Held der Zukunft“, weiter „Die Marketenderin von Köln“, „Verschlungene Wege“, endlich im Kulturkampfzeitalter „Luther in Rom“ und „Die Heiligen und die Ritter“. Obwohl Katholik, war Schücking doch freiheitlich gesinnt, die Bedeutung seiner besten Romane, zu denen noch zahlreiche Novellen traten, beruht aber auf der Schilderung der heimatlichen Besonderheiten, der westfälischen Natur und Menschen. Im besonderen ist es Schücking sehr oft gelungen, den Übergang von der alten zur neuen Zeit im Revolutions- und napoleonischen Zeitalter mit eigentümlicher Stimmungsgewalt darzustellen; darin leistete er das für Westdeutschland, was Edmund Hoefer für die Ostseegegenden vollbracht hat. — Ziemlich gleichzeitig mit Schücking hatte Friedrich Wilhelm Hackländer aus Burtscheid bei Aachen (1816—1877) seine litterarische Laufbahn begonnen, mit den Skizzen „Bilder aus dem Soldatenleben im Frieden“ (1841) und „Wachtstubenabenteuer“. Es folgten „Handel und Wandel“, schon eine Art Roman, dann die wirklichen Romane „Namenlose Geschichten“ (1851) und „Eugen Stillfried“, und von nun an galt Hackländer als der „deutsche Boz“ (Dickens); denn auch dieser war ja von der Skizze zum Roman gelangt, und die lebendige, oft humoristische Wiederspiegelung des äußeren Lebens war dem jüngeren Autor mit dem älteren gemeinsam. Leider vermochte sich Hackländer nur nicht zu vertiefen, schon

von seinem nächsten Werke, dem „Europäischen Sklavenleben", an merkt man ein Sinken der Kraft, und nach und nach gelangte der Erzähler zur Schablone, obwohl er immer ein guter Unterhalter blieb, der die „Stadtgeschichte" der Dorfgeschichte gegenüber vertrat und, wie Helmut Mielke bemerkt, das Intriguenspiel am kleinen Hofe, die Eigenarten des Künstlerdaseins, die Kniffe der Advokatenstube, die Wechselfälle des Kaufmannsstandes, den Humor in den Drangsalen des Militärlebens, die spießbürgerlichen Unarten unserer sogenannten guten Gesellschaft nicht übel geschildert hat. Auch mit einigen Lustspielen („Der geheime Agent", „Magnetische Kuren") hatte er Erfolg. — Die Beliebtheit in den weitesten Kreisen teilte mit Hackländer der gleichaltrige Friedrich Gerstäcker aus Hamburg (1816 bis 1872), der ganz auf Sealsfields Pfaden schritt, seines Geistes zwar keinen Hauch verspürt hatte, aber immerhin kannte, was er schilderte, und eine robuste Erzählergabe besaß. Von seinen zahlreichen Romanen seien nur „Die Regulatoren in Arkansas" (1845), „Die Flußpiraten des Mississippi", „Tahiti", „Die beiden Sträflinge", „Gold" genannt. Gerstäcker schrieb auch Dorfgeschichten. Auf dem Gebiete des ethnographischen Romans hatte er viele Nachfolger und Konkurrenten; es seien Ernst Freiherr von Bibra, Friedrich August Strubberg, genannt Armand, Otto Ruppius („Der Pedlar"), endlich Balduin Möllhausen, vielleicht der begabteste von allen, erwähnt. Den Übergang zum modernen touristischen Roman bezeichnet dann Hans Wachenhusen. — Als von Haus aus viel poetischer angelegt als alle die genannten, ja mit Eigenschaften eines bedeutenden Dichters ausgestattet, aber im Dienst der Unterhaltungslitteratur herabgekommen erscheint der schon genannte Edmund Hoefer aus Greifswald (1819—1882), dessen eigentliche Domäne die norddeutsche Familiengeschichte war. „Genau so wie er einen Lieblingshintergrund hat, das norddeutsche Küstenland mit den Ebenen, Heiden und Wäldern, die sich bis an die Dünen der Ostsee heranziehen, hat er auch eine Lieblingszeit, in deren Anschauungen und Sitten er so gut, ja,

besser zu Hause ist als in der Gegenwart: Die Zeit vom siebenjährigen Kriege bis in die zwanziger und dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts." Nach seinen ersten Veröffentlichungen „Aus dem Volk" (1852), „Aus alter und neuer Zeit", „Schwanwiek", „Bewegtes Leben", „Norien" durfte man etwas wie einen pommerschen Storm erwarten, aber schon Otto Ludwig erkannte die Gefahr: „Keine Frage, daß er ein bedeutendes Talent hat. Im Anfange reizte mich manches Verwandte mit meiner Natur. Er weiß die Stimmung meisterlich zu handhaben, viele seiner Figuren haben etwas Imposantes. Es ist aber nur von einer Art, auf den Effekt gemalt, ohne psychologische Solidität ... Was Hoefer erstrebt, ist doch nur ein Lieblingsmodenovellist zu werden." Das ist er geworden, aber schon vom Anfang der sechziger Jahre an merkt man bei ihm an der Wiederholung der Gestalten, Motive und Situationen das Sinken der Kraft, mögen auch einzelne Werke wie beispielsweise der „Altermann Ryke" immer noch respektabel erscheinen. Niemand schreibt eben ungestraft seine neunzig Bände in dreißig Jahren. — Einiges Verwandte mit Hoefers Kunst, wenn sie auch schwächer ist, hat die seines Landsmannes Gustav vom Struensee, pseudonym Gustav vom See, dessen einst beliebte Familiengeschichten „Die Egoisten", „Vor fünfzig Jahren", „Zwei gnädige Frauen", „Herz und Welt" u. s. w. gleichfalls in die fünfziger und sechziger Jahre fallen. Die dunkle That, die bisweilen auch in Hoefers Novellen, doch hier meist nur Stimmung gebend eine Rolle spielt, trat dann auch litterarisch selbständig heraus, und wir erhielten die Kriminalnovelle, deren Hauptvertreter der äußerst fruchtbare Westfale Jodocus Donatus Hubertus Temme (1798—1881) war. Er schrieb seine Verbrechergeschichten, wie das Witzwort lautet, in einem geradezu verbrecherischen Stil, aber er kannte die Verhältnisse, die er darstellte. Von ihm geht's dann zu Ewald August König, Adolf Streckfuß und Friedrich Friedrich hinunter.

Neben dem sozialen Roman, bei dem man die meisten der eben genannten Erzeugnisse ja im Notfall unterbringen

kann, hatte der eigentliche historische Roman in den fünfziger und sechziger Jahren nicht eben besonders hervorragende Vertreter. Zwar, Willibald Alexis schrieb noch fort, aber was ihm nachfolgte — es seien nur George Hesekiel aus Halle (1819 bis 1874), der Kreuzzeitungsmann, der noch von Fouqué ausgegangen war und eine sehr große Anzahl historischer Romane, nicht bloß brandenburgische wie „Vor Jena“ mit seinen drei Fortsetzungen, aber auch allerlei loyale Gedichte und Werke zur Zeitgeschichte wie „Das Buch vom Grafen Bismarck“ geschrieben hatte, der mehr deutsch-patriotische Bernd von Gusek (Gustav von Berneck) und George Hiltl genannt — erreichte ihn auch nicht im entferntesten. Was soll man gar zu den Verfassern der rein anekdotischen Hofgeschichten, die die Weltgeschichte förmlich ausschlachteten, wie der unglaublichen Luise Mühlbach (Klara Mundt, der Gattin Theodor Mundts), oder dem Begründer des zeitgeschichtlichen Sensationsromans Hermann Goedsche, der sich Sir John Retcliffe nannte und in Gregor Samarow (Oskar Meding) später einen Nachfolger erhielt, sagen? Glücklicherweise trat in Süddeutschland eine Reihe von Talenten hervor, die durch Schöpfung des kulturhistorischen Romans dem historischen Roman großen Stils eine sehr berechtigte Ergänzungsform schufen und sich dichterisch oder doch durch Sorgfalt der Produktion den norddeutschen Erzählern vielfach sogar überlegen erwiesen. Der älteste von ihnen ist Hermann Kurz oder Kurtz aus Reutlingen (1813—1873), der schon 1843 den Roman „Schillers Heimatjahre“ und 1855 den „Sonnenwirt“ herausgab. Wie Meinhold und Stifter hatte er eine sehr ernste Auffassung vom historischen Roman und des Verhältnisses von Geschichte und Poesie überhaupt: „Ich glaube, daß die Geschichte, deren Wissenschaft zu einem Kultus zu werden beginnt, der Dichtkunst denselben Dienst zu leisten berufen ist, welchen einst die Kirche den bildenden Künsten leistete: durch Zwang und Beschränkung zu innerer Freiheit und gesteigerter Kraft zu führen“, schrieb er im Vorworte zum „Sonnenwirt“ und sprach damit wohl allerdings den Grundsatz aller historischen Dichtung aus, daß sie sich

so streng wie möglich innerhalb der gegebenen geschichtlichen Grenzen zu halten habe, aber dabei doch stets das poetische Ziel erreichen müsse. Ob das Kurz schon selber gelungen ist, ist noch die Frage, ich möchte ihn nicht, wie es Karl Weitbrecht gethan hat, ohne weiteres zu den großen poetischen Realisten oder gar zu Otto Ludwig stellen; denn man sieht in seinen Romanen sehr oft die Berechnung, und im „Sonnenwirt“ versagt ihm zuletzt direkt die Kraft. Tüchtige Arbeiten aber sind die beiden Romane, äußerst tüchtige realistische Lebensdarstellungen, und nur auf ihrem Wege ist das Heil, wenn es auch wünschenswert ist, daß dann etwas mehr „Segen von oben“ komme. Unter Kurz' kleinen Erzählungen ist sehr viel Hübsches, seine „Jugenderinnerungen“ sind auch sehr lesenswert, und von seiner Lyrik kann manches bestehen. Er hat Gottfried von Straßburgs „Tristan“ übersetzt und vollendet, den „Rasenden Roland“ Ariosts übersetzt. — Der Landsmann von Kurz, Johannes Scherr aus Hohenrechberg (1817—1886) hat auch einen großen kulturhistorischen Roman „Schiller“ (1856) versucht und in „Michel, die Geschichte eines Deutschen unserer Zeit“ und anderen Romanen und Novellen wenigstens nicht uninteressante Anläufe genommen. Bekannt ist der schwäbische Demokrat, der dann in der Schweiz ein Asyl fand, aber vor allem durch seine wissenschaftlichen Schriften geworden, allerlei Welt-, Kultur- und Litteraturhistorisches, in dem sich die Carlylesche prophetische Weise mit oft hahnebüchener schwäbischer Derbheit und einem ausgeprägten Pessimismus verband. Eine „Geschichte deutscher Kultur und Sitten“, eine „Allgemeine Geschichte der Litteratur“, ein „Schiller“, ein „Blücher“, die Essaysammlungen „Hammerschläge und Historien“, „Größenwahn“, „Menschliche Tragikomödie“ seien von den hierhergehörigen Werken genannt. Scherr war einmal fast Mode, wurde dann aber sehr rasch vergessen. — An Kurz unmittelbar anschließen darf man den seit 1895 in Stuttgart lebenden Otto Müller aus Schotten am Vogelsberg (1816—1894), der 1845 „Bürger, ein deutsches Dichterleben“ herausgab und diesem litteraturhistorischen Roman noch

eine ganze Anzahl anderer, „Charlotte Ackermann“ (1854), „Der Stadtschultheiß von Frankfurt“, „Ekhof und seine Schüler“, „Der Professor von Heidelberg“, auch Volksromane, wie „Der Tannenschütz“ und „Der Wildpfarrer“ folgen ließ. Er war ein guter Erzähler, befriedigte aber höhere, poetische Ansprüche nicht. Ein anderer, in Stuttgart geborener Müller, Karl Müller, der sich als Schriftsteller Otfried Mylius nannte, hat gleichfalls lesbare Erzählungen, historische wie „Graveneck“ und „Die Türken vor Wien“ und anderes, was an Hackländer und Hoefer erinnert, verfaßt. Der kulturhistorische Roman mit einem berühmten Dichter, Musiker u. s. w. als Helden war einmal fast eine Landplage, namentlich Heribert Rau und Brachvogel haben da ziemlich leichtsinnig gewirtschaftet, aber die guten Werke der Gattung muß man eben doch gelten lassen. — Wie einst Wilhelm Meinhold die ernste, schuf der Bayer Franz Trautmann aus München (1813—1887) die heitere Erzählung im Chronikenstil. Sein „Eppelein von Geilingen“, der 1852 erschien, „Die Abenteuer des Herzogs Christoph von Bayern“, „Die Chronika des Herrn Petrus Nöckerlein“, „Leben, Abenteuer und Tod des Dr. Theodosius Thaddäus Donner“ und zahlreiche kleinere Geschichten, meist „Münchner Stadtgeschichten“, können Freunde harmlosen Humors noch heute erfreuen, abgesehen davon, daß sie auch auf gründlichen Studien und gründlicher Lokalkenntnis beruhen. — In Österreich begründete die kulturhistorische Erzählung Alexander Julius Schindler aus Wien (1818—1885), pseudonym Julius von der Traun mit der berühmten „Geschichte vom Scharfrichter Rosenfeld und seinem Paten“ (1852). In demselben Jahre ließ Schindler seine Gedichte unter dem Titel „Die Rosenegger Romanzen“, später ein Volksdrama „Theophrastus Paracelsus“, die epischen Dichtungen „Salomon, König von Ungarn“ und „Toledaner Klingen“ und weiter noch neue Erzählungen und Romane, alle meist kulturhistorisch, erscheinen. Er ist ein sehr bemerkenswertes Talent. Hier könnte man nun auch Leopold Kompert noch einmal nennen. Die Höhe erreichte diese kulturhistorische Richtung mit Scheffels

„Ekkehard" (1855) und Riehls „kulturhistorischen Novellen" (1856) — beide Dichter gelangen aber erst nach 1870 zu voller Wirkung.

Auch die geistliche Unterhaltungslitteratur beeinflußte der Realismus, und ein paar tüchtige volkstümliche Talente gewannen weithin Einfluß. Vor allem W. O. von Horn, d. i. der Pfarrer Wilhelm Oertel von Horn bei Simmern auf dem Hunsrück (1798—1867), der das weitverbreitete Volksbuch „Die Spinnstube" herausgab. Seine beste größere Erzählung ist wohl „Friedel" (1851), die besten kleineren stehen in „Des alten Schmied Jakobs Geschichten" (1853/54). Oertel steht noch den Dorfgeschichtenschreibern nahe, mehr schon kulturhistorischer Erzähler ist Otto Glaubrecht, Rudolf Ludwig Oeser aus Gießen (1807—1859), der die Erzählungen „Anna, die Blutegelhändlerin" (1841), „Die Schreckensjahre von Lindheim", „Die Goldmühle", „Zinzendorf in der Wetterau", „Die Heimatlosen" schrieb, alle in strenggläubigem Geiste, aber doch von starker Wirkung. Seine Schriften wurden ebenso wie die W. O. v. Horns auch als Jugendschriften viel verbreitet und gehören mit denen des alten Augsburger Domherren Christoph von Schmid aus Dinkelsbühl (1768—1854) und des Dresdener Schulmannes Gustav Nieritz (1795—1876) zu den besten des Jahrhunderts. — Die fromme Frauenlitteratur vertrat vor allem Marie Nathusius geb. Scheele aus Magdeburg (1817—1857), und sie gehört unbedingt zu den ersten deutschen Erzählerinnen überhaupt, ist ein sehr beachtenswertes realistisches Talent, voll schlichter Wärme und echter Stimmungskraft. Ihrer Erstlingserzählung „Aus dem Tagebuch eines armen Fräuleins" (1853) folgten zahlreiche andere größere und kleinere, von denen „Langenstein und Boblingen" und „Elisabeth" (1856) hervorgehoben seien. Einen sehr großen Ruf erlangte dann Ottilie Wildermuth, geb. Rooschüz aus Rottenburg am Neckar (1817—1877), und ihre „Bilder und Geschichten aus dem schwäbischen Leben", besonders die „schwäbischen Pfarrhäuser" erwiesen auch Humor und Frische bei echter Frömmigkeit. Doch

verfiel sie später der landläufigen Schriftstellerei für Töchter. — Von den weltlichen Erzählerinnen dieser Zeit — die Männer herrschten in ihr durchaus vor — wären etwa Eliza Wille, geb. Slomann aus Itzehoe (1809—1893), die Verfasserin von „Felicitas“ (1850), „Johannes Olaf“ (1871) und „Stillleben in bewegter Zeit“ zu nennen, außerdem vielleicht noch Claire von Glümer aus Blankenburg am Harz (geb. 1825), die anmutige Skizzen und Novellen aus dem Leben der französischen Landschaften schrieb. Das bedeutendste weibliche realistische Talent, das dieser Zeit angehört, eine Altersgenossin und auch Landsmännin der Nathusius, im übrigen ihre Antipodin: Luise von François aus Herzberg in der Provinz Sachsen (1817 bis 1893) trat zwar erst 1871 mit ihrem ersten größeren Werke, der „Letzten Reckenburgerin“ hervor, schrieb aber doch bereits seit 1855, meist anonym, Novellen für Zeitschriften und ist jedenfalls dem Geiste nach der Blütezeit des Realismus hinzuzurechnen, wie sie denn auch Gustav Freytag durch eine glänzende Recension breiteren Kreisen bekannt gemacht hat. Eine herbe, strenge, fast männliche Natur, neigte sie zum Rationalismus und war eine Anhängerin der Kantischen Ethik, bis sie dann doch das Leben milder stimmte. Die letzte Reckenburgerin ist wohl Selbstporträt. Dabei hatte sie starke historische Neigungen, viel Heimatsinn und die echtpreußische Vaterlandsliebe. Als Erzählerin ruht ihre Stärke nicht im Sinnlich-Anschaulichen, sondern im Intellektuellen, sie fühlt sich nicht, sie denkt sich, wie eine ihrer Biographinnen richtig ausführt, in ihre Personen hinein und konstruiert dann, aber dies allerdings mit großer Sicherheit. Auf die „Letzte Reckenburgerin“ ließ sie die Romane „Frau Erdmutens Zwillingssöhne“ (1872) und „Stufenjahre eines Glücklichen“ (1877), sowie eine Reihe zum Teil vortrefflicher Erzählungen folgen.

An die realistischen Erzähler sind noch einige Talente anzuschließen, die gewissermaßen zwischen Poesie und Prosa stehen, Humoristen und Skizzisten, Reise- und Lebensschilderer. Das originellste von ihnen ist der Ostpreuße Bogumil Goltz

aus Warschau (1801—1870), der die Erinnerung an Hippel wachruft und in einer Reihe kapriciöser, aber gedankenreicher und auch Gestaltungskraft verratender Bücher vor allem sich selbst gab. Die reinsten sind die autobiographischen das „Buch der Kindheit“ und „Ein Jugendleben“. Weiter folgten „Ein Kleinstädter in Ägypten“, „Der Mensch und die Leute“, „Charakteristik und Naturgeschichte der Frauen“, „Physiognomie und Charakteristik des Volkes“, „Die Deutschen“, „Typen der Gesellschaft“ u. s. w., in denen allen vieles Übertriebene und Wunderliche, aber zuletzt doch ein gesunder Instinkt für das Nationale und dem deutschen Volke Heilsame steckt. — Viel liebenswürdiger und harmloser ist Goltz' Landsmann Rudolf von Reichenau aus Marienwerder (1817—1879), der in seinen Bildern aus dem Jugend- und Familienleben „Aus unsern vier Wänden“ (1859 ff.) und deren Fortsetzungen eine treffliche Beobachtungsgabe und poetischen Sinn offenbarte. Mit seinem Buche zusammen mögen die „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“ des Malers Wilhelm von Kügelgen aus Petersburg (1802—1867) genannt sein, die 1870 erschienen. Weiter wären hier die Skizzen Max Maria von Webers (1822—1881) aus dem Ingenieurleben „Aus der Welt der Arbeit“ (1865), „Werke und Tage“, „Schauen und Schaffen“ und eine Fülle ethnographischer, kulturhistorischer, sozialpolitischer und Reisebücher zu erwähnen, die darthaten, daß nun auch die Deutschen gelernt hatten, geschmackvolle Bücher zu schreiben. Wir kommen auf die meisten bei der Darstellung der Prosa dieser Zeit zurück.

Die Entwickelung des Dramas im Zeitalter des poetischen Realismus hält mit der des Romans und der Novelle keinen Vergleich aus, doch wurde auch hier etwas wie ein Realismus für den Tagesbedarf (nach Adolf Sterns Ausdruck) geschaffen, und namentlich im Lustspiel zeigten sich, wie schon einmal erwähnt, die erfreulichsten Ansätze. Bühnenherrscher waren Charlotte Birch-Pfeiffer aus Stuttgart (1800—1868) für das Schauspiel und Roderich Benedix aus Leipzig (1811—1873)

für das Lustspiel, beides zwar durchaus unpoetische, aber im Ganzen gesunde und bühnengewandte Talente. Die Birch-Pfeiffer, deren Spezialität es war, Romane dramatisch zu bearbeiten („Das Pfefferrösel“ nach Georg Döring, „Hinko der Freiknecht“ nach Ludwig Storch, „Der Glöckner von Notre-Dame“ nach Viktor Hugo, „Dorf und Stadt“ nach Auerbachs „Frau Professorin“, „Anna von Österreich“ nach Alexander Dumas' „Drei Musketieren“, „Nacht und Morgen“ nach Bulwer, „Die Waise aus Lowood“ nach „Jane Eyre“ von Currer Bell, „Die Grille“ nach George Sand), zeigte, wie Otto Ludwig sagte, zwar nicht dramatische Weisheit, aber doch Schlauheit und Pfiffigkeit, und ihr gesunder Menschenverstand wich zwar nicht dem Sentimentalen, aber doch der krankhaften Sensation aus — manchmal, wie bei der „Frau Professorin“, brachte sie sogar wieder ins Gleiche, was der Autor ihrer „Quelle“ verdorben hatte. In Benedix' Lustspiel („Das bemooste Haupt oder der lange Israel“ 1839, „Doktor Wespe“, „Das Gefängnis“, „Der Vetter“, „Der Störenfried“, „Die zärtlichen Verwandten“, „Aschenbrödel“) fanden sich zum Teil sogar die Elemente eines guten bürgerlichen Lustspiels, doch schritt er nicht mit der Zeit fort, sondern blieb in den Zuständen der dreißiger Jahre stecken und verdarb sich seine unleugbare Situationskomik oftmals wieder durch schreckliche Trivialität. Ersetzt worden sind diese beiden fruchtbaren Talente für das deutsche Theater aber jedenfalls nicht, es ist nur Schlechteres gekommen, und das mag die Ursache sein, daß wir sie heute freundlich zu beurteilen geneigt sind. Mit Freytags „Journalisten“, Jordans Stücken, den späteren Lustspielen Bauernfelds und den im Ganzen auf ihren Pfaden gehenden von Putlitz, weiter den besseren historischen Lustspielen von Gutzkow, Gottschall, zu denen noch Hippolyt Schauferts (aus Winnweiler in der Pfalz, 1835—1872) „Schach dem König“ trat, und mit denen Hackländers Intriguenstücke viel gemein haben, schien sich freilich eine Blüte des deutschen Lustspiels anzubahnen, aber sie blieb dann doch aus — das französische Sittenstück, namentlich durch Heinrich Laube bei uns eingeführt,

richtete das deutsche Lustspiel wieder zu Grunde. Im Wiener Volksstück herrschte noch Nestroy, doch begann sich durch Friedrich Kaiser (1814—1874) u. a. langsam auch die Richtung auszubilden, die dann zu Anzengruber führte. In der norddeutschen Hauptstadt entstand durch David Kalisch (aus Breslau, 1820 bis 1872) u. a. die sogenannte „Berliner Posse", die freilich stark jüdisch war und blieb. Ein großes Possentalent („Robert und Bertram" u. s. w.) war der Dresdener Komiker Gustav Räder (1810—1868).

Das ernste Drama zeigt neben einigen Sensationsleuten, die große Erfolge davontragen, eine Anzahl tüchtig strebender Talente, die aber meist zu nichts kommen, und eine Masse Mittelmäßigkeiten. Durch und durch sensationell, jüdisch-pathetisch und zugleich mit jener Sentimentalität ausgestattet, die ihre Wirkung auf die harmlosen deutschen Gemüter niemals verfehlt, war die „Deborah" Salomon Hermann (von) Mosenthals aus Kassel (1821—1877), die 1850 erschien und einige Jahrzehnte auf allen deutschen Bühnen bis zur geringsten Schmiere herab gegeben wurde. Mosenthal schrieb darauf die Volksstücke „Der Sonnenwendhof" und „Der Schulz von Altenbüren", die klar darthun, daß er die realistische Lebensdarstellung deutscher Dichter wie Jeremias Gotthelf nur verderben konnte, zwei litterarische, „Ein deutsches Dichterleben" (Bürger und Molly) und „Die deutschen Komödianten", einige hohe historische und zuletzt moderne Dramen französischen Stils und bewies dadurch jedenfalls, daß er die jüdische Witterung des Zeitgemäßen besaß. Er hat auch eine ganze Anzahl Operntexte verfaßt. — Ihm gleichalterig und Jude wie er war Hermann Herrsch aus Jülich (1821—1870), der mit dem am besten dem historischen Lustspiel hinzuzurechnenden Schauspiel „Die Anna-Lise" (1859) einen nicht unverdienten und ziemlich lange andauernden Erfolg zu verzeichnen hatte. Er ging dann auch, wie Mosenthal, mit der Zeit fort, hatte aber keine Erfolge mehr. Auf dem Pfade Friedrich Halms schritt ein dritter Jude, Joseph (von) Weilen (eigentlich Weil, aus Tetin bei Prag, 1828—1889), dessen

erstes Drama, „Tristan“, 1860 herauskam. Es folgte eine Reihe anderer („Rosamunde“, „Graf Horn“, „Der neue Achilles“, „Heinrich von der Aue“), aber keines bürgerte sich auf der Bühne ein. — Dagegen errang der auf dem Grund von „Rameaus Neffen“ geschaffene „Narciß“ von Albert Emil Brachvogel aus Breslau (1824—1878) im Jahre 1857 einen Erfolg, der dem der „Deborah“ nicht nachstand. Das Stück ist sozusagen ein Bastard des historischen Lustspiels Scribescher Richtung und des kraftgenialischen Dramas und technisch so raffiniert gemacht, daß es in dieser Beziehung, aber freilich nur in dieser, selbst Otto Ludwig imponierte. Die Erbärmlichkeit des Helden, die widerliche Sentimentalität des Dichters verkannte der einsame Dresdner Poet selbstverständlich nicht, und für Hebbel war Brachvogel eine Erscheinung, „deren Analogon in einem Spirituskeller zu suchen ist, dessen Gase sich entzündet haben“. Doch erkannte Hebbel die Wendung zum Bessern in dem zweiten Drama des Verfassers, dem „Adalbert vom Babanberge“ (1858) an. Leider folgte ihr nur wieder ein Rückschlag, die späteren Dramen Brachvogels, von denen „Der Sohn des Wucherers“ und „Die Harfenschule“ Erfolge hatten, sind meist wieder rohe Effektstücke. Man darf vielleicht sagen, daß Brachvogel der erste begabte deutsche Dramatiker war, den das Theater völlig verdorben hat. Als Romandichter begann er mit dem in mancher Hinsicht fesselnden „Friedemann Bach“ (1858), kam aber auch hier bald zu geradezu wüster Vielschreiberei herab, die aber immer noch Spuren von Talent verrät. In gewisser Beziehung darf Brachvogel, bei dem auch ein stark pessimistischer Zug erkennbar ist, als Vorläufer der späteren Decadencepoeten betrachtet werden. — Dem „Narciß“ verwandt waren „Die beiden Cagliostro“ des als Romandichter schon genannten Robert Giseke. Spätere Stücke dieses Verfassers sind „Moritz von Sachsen“, „Der Hochmeister von Marienburg“, „Der Burggraf von Nürnberg“, „Johannes Rathenow, Bürgermeister von Berlin“, von denen man die letztgenannten einmal genauer mit den modernen Hohenzollerndramen vergleichen sollte. — Einen fast tragischen

Eindruck ruft das unermüdliche und in der Hauptsache doch beinahe ganz erfolglose Streben Franz Nissels aus Wien (1831—1893) hervor. Einer Schauspielerfamilie entstammend, begann er schon in den fünfziger Jahren dramatisch zu dichten und hatte mit dem Schauspiel „Ein Wohlthäter" (1854) und der Tragödie „Perseus von Macedonien" (1862) frühe Erfolge auf dem Wiener Burgtheater. Aber die Kraft Nissels entsprach nicht ganz seinem Wollen — Hebbel, der den „Perseus" beurteilte, mußte zwar zugeben, daß der Dichter den echt dramatischen Gedanken, eine der vielen edlen Volksindividualitäten, die der römischen Politik zum Opfer fielen, in ihrem Todeskampfe mit der tückischen Wölfin vorzuführen, in seiner vollen Gliederung begriffen habe, aber er durfte zugleich auch mit einigem Recht an die Gebrüder Collin erinnern und beging nur insofern ein Unrecht gegen den Dichter, als er ein erfolgreiches Stück des Machers Mosenthal vorzuziehen erklärte. Nach seinen Jugenderfolgen hatte Nissel im Grunde weder Glück noch Stern mehr; denn obwohl seine über die Collins sicher hinausreichende „Agnes von Meran" 1878 den Schillerpreis empfing, kam sie doch kaum zur Aufführung, und auch sein gutes Volksdrama „Die Zauberin am Stein" bürgerte sich nicht recht ein. Erst nach seinem Tode wurde das historische Lustspiel „Ein Nachtlager Corvins" wenigstens in Wien häufiger gegeben. Seine Schwester gab seine Selbstbiographie, Tagebuchblätter und Briefe („Mein Leben") heraus, die einen Einblick in sein Kämpfen und Verzagen gestatten. — Ein ähnliches Schicksal wie Nissel hatte Albert Lindner aus Sulza in Thüringen (1831—1888), der geisteskrank starb. Er erhielt, als Gymnasiallehrer, 1866 den Schillerpreis für seine Tragödie „Brutus und Collatinus" und widmete sich darauf gänzlich dramatischer Thätigkeit, erzielte aber dann nur noch mit einem Stück, der „Bluthochzeit" (1871) zerstreute Erfolge. Lindner ist mehr Theatraliker als Nissel, der ohne Zweifel, mochte ihm auch die Kraft zum Höchsten fehlen, ein echter Dichter war, aber doch auch ein Talent, das in glücklicheren Zeiten der Bühne etwas hätte werden können; beider Werke haben einen

stärkeren realistischen Zug, mehr Leben als das übliche Jambendrama. Aber zumal nach 1870 war an eine Wirkung solcher Talente gar nicht mehr zu denken, wurde doch selbst das Drama der Großen, Hebbels und Ludwigs, einfach liegen gelassen. Wir werden seiner Zeit das Nötige dazu zu sagen haben. — Als Dritter wäre Nissel und Lindner etwa der ältere, aber erst spät zu schaffen beginnende Heinrich Kruse aus Stralsund (1815—1902), anzureihen, der wenigstens mit seinem Erstlingsdrama, der „Gräfin“, ein kräftiges Talent erwies und denn auch 1868 neben Geibel („Sophonisbe“) von der Schillerpreiskommission ausgezeichnet wurde, später freilich einen hübschen Stiefel trockener Geschichtsdramen zusammenschrieb. Auch den Wupperthaler Dramatiker Friedrich Roeber (1819—1900), der, wie erwähnt, noch mit Immermann und Uechtritz zusammenhängt und einen „Kaiser Heinrich IV.“, einen „Appius Claudius“, einen „Kaiser Friedrich II.“ eine „Sophonisbe“, vor allem eine recht hübsche märchenhafte „Gräfin von Toulouse“ schrieb, weiter vielleicht noch den aus der Nähe von Wismar stammenden, nie zu irgendwelchem Ansehen gelangten Hans Köster, der gleichfalls einen „Heinrich IV.“, weiter einen „Ulrich von Hutten“ verfaßte, und den als Ästhetiker und Litteraturhistoriker bekannten Dresdener Robert Prölß („Sophonisbe“, „Michael Kohlhaas“, „Katharina Howard“) könnten wir hier nennen und würden uns dann etwa mit Eduard Tempeltey („Klytemnästra“) und Peter Lohmann der großen Masse der Mittelmäßigkeiten nähern — ohne Zweifel, es war zu diesen Zeiten in Deutschland keine Kunst mehr, eine Tragödie zu schreiben. Dennoch wäre es in den sechziger und siebziger Jahren möglich gewesen mit den vorhandenen Talenten ein ernstes deutsches Geschichtsdrama lebendig zu halten, wenn nicht eben ein furchtbarer Niedergang der Bühne und weiterhin des deutschen Lebens überhaupt eingetreten wäre. Jetzt freilich sind von den Dramatikern des Realismus nur noch Hebbel und Ludwig wahrhaft am Leben und zukunftreich.

Von realistischen Lyrikern könnte man wohl im Gegensatz zu den formalistischen der Geibelschule reden, doch treten in der

Lyrik selbstverständlich die Richtungen am wenigsten entschieden hervor, sie ist im Grunde nur eine. Hebbel und Keller sind vielleicht unsere am meisten realistischen Lyriker, doch ist der Unterschied zwischen ihrem Besten und dem Besten von Mörike und Storm natürlich bei weitem nicht so groß wie beispielsweise der zwischen dem Drama Schillers und Hebbels. Wir haben hier noch eine Reihe von Talenten zu nennen, die neben den Neuromantikern und der Münchner Schule ihre Selbständigkeit wahrten. An der Spitze mag der Ästhetiker Friedrich Theodor (von) Vischer aus Ludwigsburg (1807—1887) stehen, der seine Gedichte erst 1882 als „Lyrische Gänge“ sammelte. Als Student hatte er unter dem Namen Philipp Ulrich Schartenmeyer allerlei drollige Moritatlieder gedichtet, gab dann als humoristisches Hauptwerk „Faust, der Tragödie dritter Teil von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinski“ (1862), weiter die von patriotischem Zorn erfüllten „Epigramme aus Baden-Baden“ (1867), und das humoristische Heldengedicht „Der deutsche Krieg 1870/71“, das als aus dem Nachlaß Schartenmeyers stammend bezeichnet wurde. Nachdem er schon in seiner Jugend einige Novellen geschrieben hatte, veröffentlichte Vischer 1879 den humoristischen Roman „Auch Einer“, der aus der Jean Paul-Schule stammt, aber eins der gehaltreichsten Werke seiner Gattung ist. Auch im Lustspiel hat sich Vischer, doch ohne Glück, versucht. Von David Friedrich Strauß, dem Altersgenossen, Landsmann und Freunde Vischers, haben wir, wie wohl schon erwähnt, auch einige feine lyrische Poesie. Das Haupt der jüngeren Generation des lyrischen Schwabens war dann Johann Georg (von) Fischer aus Groß-Süßen auf der schwäbischen Alb (1816—1897), dessen erste Gedichte 1854 erschienen. Ihn hat Karl Weitbrecht vortrefflich charakterisiert: „Wohl trägt seine Poesie eine schwere Tracht Gedanken mit sich, die an Schiller und Hölderlin zu gemahnen scheint, angesichts der schlichten, knappen, innigen Art vieler seiner Lieder und Stimmungsbilder mag man auch an Uhland und Mörike denken — und doch ist hier wieder etwas ganz anderes,

der Ausdruck einer nur einmal so vorhandenen Dichterpersönlichkeit. J. G. Fischer war in seiner Art ein ganz moderner Dichter, den romantischen Zug der älteren Schwaben hatte er völlig abgestreift; dafür hatte er sich aber sozusagen seine eigene Romantik geschaffen, die Romantik einer auf dem schwäbischen Land und Dorf gewachsenen Naturmystik, die dem Vogel ins Nest guckt und unterm Schlehdornhag das Naturgeheimnis und das Seelenrätsel des Menschen dichterisch in Eins philosophiert ... Seine Lyrik zeigt den Hang zum Grübeln, das Bedürfnis, die Rätsel der Welt- und Menschenseele, nicht am letzten die Rätsel der Frauenseele immer wieder hin und her zu wenden, und nicht immer gelingt es ihm, die Gedankenfäden klar und licht in poetische Anschauung herauszuspinnen; aber irgendwie verstummt das Wort der Reflexion doch immer wieder in andächtigem Schauer vor den Wundern des Seins, und neben der Reflexion steht doch immer so viel Naivetät, erklingen so ungebrochene und ungefälschte Naturlaute, als man nur wünschen mag. Und neben dem großen hymnenartigen Zuge seiner Welt- und Geschichtsandacht findet sich auch ein scharfrealistischer Sinn fürs Einzelne der Wirklichkeit und ein ganz herzhaftes Stück knorrigen Humors." Fischer hat auch vier Dramen geschrieben: „Saul", „Friedrich II. von Hohenstaufen", „Florian Geyer", „Kaiser Maximilian von Mexiko". — Den bereits 1847 zuerst erschienenen Gedichten Ludwig Pfaus aus Heilbronn (1821—1894), der als politischer Flüchtling in Paris lebte und sich als Vermittler deutscher und französischer Kultur Verdienste erworben hat (vortreffliche Kunststudien und Übersetzungen, z. B. von Claude Tilliers „Onkel Benjamin") rühmte Hebbel nach, daß sie, wenn nicht neue Weisen, doch neue Variationen brächten. — Von den Nachbarn der Schwaben sind der Badener Ludwig Eichrodt aus Durlach (1827—1892), ein Jugendgenosse Scheffels, dessen humoristische Dichtung („Biedermaier" im Gegensatz zu Schartenmeyer) ich zum Teil vor den „Liedern aus den Engern" den Vorzug geben möchte, und der auch als lyrischer Naturschilderer bisweilen Eigenartiges geschaffen hat („Gesammelte

Dichtungen" 1890), und der Schweizer Maler Wilhelm August Corrodi aus Zürich (1826—1885), der außer Liedern und hübschen Naturbildern auch Idyllen und Lustspiele im Dialekt gedichtet hat (auch Eichrodt dichtete übrigens rheinschwäbisch), zu nennen. Bayern vertritt hier der schon einmal erwähnte Dialektdichter Franz von Kobell aus München (1803—1888), dessen erste „Gedichte in oberbayrischer Mundart" schon 1839 erschienen, der dann auch hochdeutsch und pfälzisch — sein Vater war aus der Pfalz eingewandert — dichtete und noch bis zum Ende der siebziger Jahre poetisch thätig war („Oberbayrische Volksstücke" 1878). An ihn schließt sich später Karl Stieler an. Als Dialektdichter in pfälzischer Mundart gewann außer Kobell der Heidelberger Karl Christian Gottfried Nadler (1809—1849) mit „Fröhliche Palz, Gott erhalt's" (1847) Ruhm. Wie seine Gedichte liegt auch des Thüringers Anton Sommer aus Rudolstadt (1816—1888) Dialektpoesie noch vor dem Erscheinen von Klaus Groths „Quickborn". — In Norddeutschland findet man neben den Geibelianern nur wenige selbständige lyrische Talente. Eins von ihnen ist Hermann Allmers aus Rechtenfleth bei Bremen (geb. 1821), der in einer Anzahl lyrischer Gedichte („Dichtungen" 1860) nicht gewöhnliche Schlichtheit, Frische und Wärme verrät, ein geplantes niederdeutsches Stedinger-Epos leider nicht fertig brachte, aber in seinem „Marschenbuch" und den „Römischen Schlendertagen" zwei der liebenswürdigsten Schilderbücher, die wir besitzen, gab. Außerdem wäre etwa noch der Magdeburger Otto Banck (1824 geboren, „Gedichte" 1858), der ein treffliches Talent für das Epigramm hatte, zu nennen. Von den zahlreichen Dialektdichtern stellt sich John Brinckmann aus Rostock (1814—1870), der Verfasser des Romans „Kasper-Ohm und ick" (1855) und gelungener Lyrik, ganz selbständig neben Fritz Reuter, während der Holsteiner Johann Meyer aus Wilster (geb. 1829; „Dithmarscher Gedichte" 1858/59) zwar nur ein Nachfolger Klaus Groths ist, aber doch mit der von diesem geschaffenen Technik Lieder und Balladen von poetischem Gehalt zu schaffen vermag

und mit seinen kleinen plattdeutschen Volksstücken ein neues Gebiet anbaut. Von Lyrikern, die ohne stammestümlichen und landschaftlichen Untergrund dastehen, wären zum Schluß etwa noch der Musiker Peter Cornelius aus Mainz (1824—1874; „Gedichte" gesammelt 1890) und der Hebbelbiograph Emil Kuh, jüdischen Ursprungs, aus Wien (1828—1876; „Gedichte" 1858) zu erwähnen, nicht eben starke, aber gut geschulte Talente. — Damit wäre die Übersicht des Realismus im Ganzen vollendet, nur in Österreich tritt nach 1870 noch eine große Nachblüte hervor, ganz ähnlich wie auch Klassik und Romantik in Grillparzer und seinen Zeitgenossen dort eine solche gesehen hatten.

Wie in allen „großen" Zeiten, steht die Dichtung im Zeitalter des Realismus außerordentlich selbständig da, es fehlt die auch sie wie das gesamte geistige Leben ihrer Zeit beherrschende universale Persönlichkeit — man ist sozusagen „zwischen" Hegel und Schopenhauer, und die großen Dichter wie Hebbel sind eine Welt für sich. Dabei ist aber die wissenschaftliche Litteratur dieser Periode ungemein reich an tüchtigen, noch heute hochgeschätzten Werken, die Geschichte hält sich durchaus auf der erreichten Höhe, und die Naturwissenschaften nehmen einen gewaltigen Aufschwung und werden populär wie nie vorher. Charakteristisch ist, daß in diesem Zeitalter nun auch das alte „belletristische" Blatt allmählich abkommt — an seine Stelle tritt einerseits die politische Tageszeitung, andererseits die illustrierte Wochenschrift („Gartenlaube" 1852, „Über Land und Meer" 1858, „Daheim" 1864), ja selbst zu Revuen („Westermanns Monatshefte" 1846) schwingt man sich schon auf, und überall findet sich popularisierte Wissenschaft. — Von den Philosophen der Zeit ist zuerst Immanuel Hermann (von) Fichte (1797—1879), der Sohn Johann Gottliebs, zu erwähnen, der eine vermittelnde theistische Philosophie („Beiträge und Charakteristik der neuen Philosophie" 1829, „Die spekulative Theologie oder allgemeine Religionslehre" 1846, „System der Ethik" 1850—1853) zu schaffen unternimmt und wenigstens auf be-

stimmte Kreise Einfluß gewinnt. Sehr viel eigenartiger als Persönlichkeit, ja wahrscheinlich der große, aber in seiner vollen Bedeutung noch nicht einmal heute erkannte Geist dieser Tage ist Gustav Theodor Fechner aus Großsärchen in der Niederlausitz (1801—1887), Professor in Leipzig, dessen Weltanschauungsbücher „Über das höchste Gut" (1846), „Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen" (1848), „Zendavesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits" (1851) erst jetzt zu wirken beginnen, während freilich seine „Elemente der Psychophysik" (1860) und seine ästhetischen Schriften „Beiträge zur experimentellen Ästhetik" und „Vorschule der Ästhetik" (1876) schon in ihrer Zeit anerkannt worden sind. Fechner gab unter dem Pseudonym Dr. Mises auch allerlei humoristische und poetische Schriften heraus. — Der geschätzteste neuere Philosoph dieser Periode war ein anderer Lausitzer, Rudolf Hermann Lotze aus Bautzen (1817—1881), der seine Philosophie selbst als teleologischen Idealismus bezeichnete. Sein Hauptwerk ist der als Seitenstück zu Humboldts „Kosmos" gedachte „Mikrokosmos oder Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit" (1856—1864), ein sehr einflußreiches, mit Herders „Ideen" wohl vergleichbares Werk. Außer Fachbüchern („Logik", „Metaphysik" u. s. w.) schrieb er noch eine „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" (1868). Die Ästhetik war wohl überhaupt die in dieser Zeit am meisten gepflegte philosophische Disciplin, und das ist wiederum sehr charakteristisch. Hier steht Friedrich Theodor Vischer, der als Dichter bereits charakterisiert wurde, voran, mit seinem umfangreichen Werke „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen" (1847—1857), die von Hegelschen Prinzipien ausgeht und als System vielleicht nicht haltbar ist, aber in zahllosen Einzelheiten ein tiefes Verständnis für die Kunst erweist. Schon vorher hatte Vischer eine Schrift „Über das Erhabene und Komische" und die erste Reihe seiner „Kritischen Gänge" (1844) veröffentlicht, denen er dann in den sechziger und siebziger Jahren noch weitere folgen ließ. Er war unzweifelhaft der bedeutendste Kritiker seiner Zeit,

wenn auch gelegentlich schwäbisch-dickköpfig. Viel angefochten wird in neuerer Zeit sein Buch über „Goethes Faust“ (1875) mit der Verdammung des zweiten Teils, die allerdings zu weit geht — aber Vischers Grundanschauung ist nicht ohne weiteres falsch. Mit der kleinen Schrift „Mode und Cynismus“ griff der Ästhetiker sogar in die Tagesangelegenheiten ein, eine tüchtige, derbe, Kämpfernatur, keineswegs wie man neuerdings verleumderisch behauptet hat, ein Sittlichkeitsfanatiker mit geheimem Behagen an Cynismen und Lüsternheiten. Vischer paßt als Ästhetiker im Ganzen vortrefflich zum Realismus, zu den Münchnern etwa könnte man Moritz Carrière aus Grindel im Großh. Hessen (1817—1895) stellen, und er hatte denn auch persönliche Beziehungen zu diesen. Auch er ist, wie J. H. Fichte, ein Vertreter der theistischen Weltanschauung (die, wie ich wohl kaum zu bemerken brauche, mit dem alten Deismus nicht zu verwechseln ist) und schrieb in diesem Sinne „Die philosophische Weltanschauung der Reformationszeit“ und „Religiöse Reden“. Am bekanntesten wurde er durch seine ästhetischen Werke „Wesen und Formen der Poesie“ (1854), „Ästhetik“ (1859), „Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwickelung und die Ideale der Menschheit“ (1863—1874). Außerdem gab er noch die Schriften „Die sittliche Weltordnung“ und „Jesus Christus und die Wissenschaft der Gegenwart“ heraus. Er ist doch wohl ein bißchen zu stark Schönredner. — Die Herbartsche Formalästhetik im Gegensatz zur Vischerschen Gehaltsästhetik vertrat Robert Zimmermann aus Prag (1824—1898), der 1856 die Schrift „Über das Tragische und die Tragödie“ und 1858 bis 1865 eine „Ästhetik“ veröffentlichte, die außer seinem System auch eine vollständige Geschichte der Ästhetik enthielt. Überhaupt wurde die Geschichte der Philosophie in diesem Zeitalter tüchtig gefördert — wir übergehen die darstellerisch weniger in Betracht kommenden Forscher wie Trendelenburg und nennen nur den letzten und berühmtesten Historiker der Philosophie: Kuno Fischer aus Sandewalde in Schlesien (geb. 1824), der seine große „Geschichte der neueren Philosophie“ 1852 begann. Vorher

war er als Ästhetiker mit der Schrift „Diotima, die Idee des Schönen" aufgetreten und zeigte auch später durch zahlreiche Schriften sein Interesse an Kunst und Dichtung: „Die Selbstbekenntnisse Schillers" und „Schiller als Philosoph", „Lessing als Reformator der deutschen Litteratur", „Goethe-Schriften" u. s. w.

Gegen den philosophischen Idealismus zunächst Hegels, dann aber auch kleinerer Geister und vor allem gegen die religiöse „Reaktion" trat, von dem Aufschwung der Naturwissenschaften begünstigt, in den fünfziger Jahren ein neuer Materialismus auf den Plan, dessen geistige Führer Karl Vogt aus Gießen (1817—1895), einst Mitglied des Frankfurter Parlaments und vom Stuttgarter Parlament zum Reichsregenten erwählt, dann Professor in Genf, Jakob Moleschott aus Herzogenbusch in Holland (1822—1893), Prof. in Zürich, darauf in Turin und Rom, und Ludwig Büchner aus Darmstadt (1824 bis 1899) waren. Feuerbach und selbst David Friedrich Strauß traten dann hinzu. Die Hauptwerke dieser Richtung sind Vogts „Physiologische Briefe für Gebildete aller Stände" (1845), „Köhlerglaube und Wissenschaft" (1855), „Vorlesungen über den Menschen, seine Stellung in der Schöpfung und in der Geschichte der Erde" 1863), Moleschotts „Physiologie der Nahrungsmittel" (1850), „Physiologie des Stoffwechsels in Pflanzen und Tieren" und „Kreislauf des Lebens" und Büchners „Kraft und Stoff" (1855). Als Resultat ergab sich eine Vulgärphilosophie, die, später mit Darwinschen Anschauungen versetzt, tief ins Volk gedrungen und als die neue Aufklärung der eigentliche „Glaube" der Sozialdemokratie geworden ist. Wissenschaftlich wurde der Materialismus zum Teil schon durch Friedrich Albert Langes aus Wald bei Solingen (1828—1875) „Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart" (1866) überwunden, findet sich verkappt aber noch bei manchen Naturforschern der Gegenwart. Man hat den Zusammenhang zwischen dem wissenschaftlichen Materialismus und dem Materialismus im deutschen Leben, der dann in den sechziger und siebziger Jahren hereinbrach, geleugnet, schwerlich

mit Recht. — Als Naturforscher haben auch die Vogt und Moleschott ganz Tüchtiges geleistet, die neuen Größen der Wissenschaft aber kommen aus der Schule Johannes Müllers, des Begründers der neuen Physiologie. Am berühmtesten ist von ihnen Hermann Ludwig (von) Helmholtz aus Potsdam (1821—1894) geworden, der 1847 die Abhandlung „Über die Erhaltung der Kraft" veröffentlichte, nachdem ihm auf seinem Wege allerdings bereits der Heilbronner Arzt Julius Robert (von) Mayer (1814—1878) vorangegangen war. Helmholtz' Forschungen und Schriften gehören vor allem den Gebieten der Optik und Akustik an, in der Litteraturgeschichte braucht man ihn wohl nur wegen seiner „Vorträge und Reden" (1884 ff.) zu erwähnen. Neben Helmholtz stehen die beiden Physiologen Karl Friedrich Wilhelm Ludwig aus Witzenhausen im Hessischen (1816—1895), dessen Hauptwerk das „Lehrbuch der Physiologie des Menschen" ist, und Ernst Wilhelm (von) Brücke aus Berlin (1819—1892), dessen „Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute" bahnbrechend wirkten, und dessen spätere Schriften wie „Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst" und „Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste" sich der Ästhetik näherten. Beide, Ludwig, namentlich aber Brücke waren Hebbel befreundet. Schüler Johannes Müllers ist auch Emil Dubois-Reymond aus Berlin (1818—1896), von dem wir auch zahlreiche Festreden und Vorträge haben, zum Teil über litterarische Themata. Das Hauptverdienst dieser Männer ist die endgültige Überwindung der Lehre vom Vitalismus; dabei sind sie keineswegs Materialisten: Helmholtz huldigt einer der Kants und Schopenhauers verwandten idealistischen Erkenntnistheorie, und Dubois-Reymond spricht in seiner Schrift „Über die Grenzen des Naturerkennens" das berühmt gewordene „Ignorabimus" aus. — Es ist natürlich unmöglich, hier alle hervorragenden Naturforscher der Zeit aufzuzählen, doch mögen der große Chemiker August Wilhelm von Hoffmann (1818—1892), der auch ein biographisches Werk „Zur Erinnerung an vorangegangene Freunde" schrieb, die

Physiker Robert Wilhelm Bunsen (1811—1899) und Gustav Robert Kirchhoff (1824—1887), die 1860 zusammen die Entdeckung der Spektralanalyse machten, und endlich der Mediziner und Anthropolog Rudolf Virchow (geb. 1821), der Begründer der Cellularpathologie (1858), hier immerhin genannt sein. Sehr groß ist die Zahl der populären Darsteller in der Naturwissenschaft: 1841 erscheint die „Populäre Astronomie" von Johann Heinrich von Mädler, 1848 „Die Pflanze und ihr Leben" von Matthias Jakob Schleiden, 1852 die „Geologischen Bilder" von Bernhard von Cotta, 1855 „Die vier Jahreszeiten" von Emil Adolf Roßmäßler, 1856 desselben „Geschichte der Erde", 1858 „Das Wasser", 1863 „Der Wald", 1853 Friedrich von Tschudis „Das Tierleben der Alpenwelt", 1864 Alfred Edmund Brehms „Tierleben" — alles Werke, die sich bis in unsere Zeit in Geltung erhalten haben. Auch Bernsteins „Naturwissenschaftliche Volksbücher" sollen nicht vergessen werden. Die lebhafteste Anteilnahme der breitesten Kreise an der Naturwissenschaft gehört notwendig zum Bilde des realistischen Zeitalters.

In der Theologie herrschte während dieser Periode in Preußen die orthodoxe Hengstenbergische Richtung, freisinnige Theologen findet man meist nur außerhalb Preußens. Der Führer der sogenannten Vermittelungs- oder Schwebetheologie war Karl Immanuel Nitzsch aus Borna in Sachsen (1787 bis 1868), der ein „System der christlichen Lehre", eine „Praktische Theologie", Predigten und Abhandlungen schrieb. Als Haupt der Freisinnigen muß neben Karl von Hase in Jena Karl Friedrich Wilhelm Schwarz in Gotha (von der Insel Rügen, 1812—1885) gelten, dessen Hauptwerke „Zur Geschichte der neuesten Theologie" und „Predigten aus der Gegenwart" heißen. Das größte spekulative Talent unter den Theologen nach Schleiermacher war Richard Rothe aus Posen (1799—1867), der u. a. eine „Christliche Ethik" verfaßte. Die Tübinger Schule unter F. C. Baur stand noch immer in Blüte. Aus ihr ging Eduard Zeller aus Kleinbottwar in Württemberg (1814—1897) hervor, der die Apostelgeschichte kritisch untersuchte, sich dann

aber mehr und mehr der Geschichte der Philosophie zuwandte, und auch Albrecht Ritschl aus Berlin (1822—1889), in späterer Zeit das Haupt der Gemäßigten, stand ihr im Anfang nahe. Von den Kanzelrednern wären etwa Johann Friedrich Ahlfeld aus Mehrungen bei Aschersleben (1810—1884), der auch „Erzählungen fürs Volk" schrieb, Karl von Gerok und der Freisinnige Heinrich Lang aus Frommen in Württemberg (1824—1876; „Religiöse Reden") zu erwähnen. — Der einflußreichste klassische Philolog der Zeit war der schon einmal genannte Friedrich Wilhelm Ritschl aus Großvargula bei Erfurt (1806—1876), Professor in Bonn und Leipzig. Neben ihm mag nur noch Otto Jahn aus Kiel (1813 bis 1869) aufgeführt sein, der neben vortrefflichen archäologischen und kritisch-philologischen Arbeiten auch musikalische Schriften, vor allem eine ausgezeichnete Biographie Mozarts (1856 bis 1860) herausgab. In der Germanistik herrschte die Schule Lachmanns, der u. a. Karl Müllenhoff aus Marne in Dithmarschen (1818—1884), der das für die Gudrun leisten wollte, was der Meister für das Nibelungenlied geleistet hatte, angehört. Sein Hauptwerk ist die unvollendet gebliebene „Deutsche Altertumskunde" (seit 1870). Scharfe Gegner erwuchsen Lachmann und den Seinen in Adolf Holtzmann aus Karlsruhe (1810—1870), der auch als Übersetzer und Bearbeiter aus dem Indischen („Ramajana", „Indische Sagen") bemerkenswert ist, und Friedrich Zarncke aus Zahrensdorf in Mecklenburg-Schwerin (1825—1891), dem Begründer des „Litterarischen Centralblatts" und Entdecker Christian Reuters, und sie behielten in der Nibelungenfrage zuletzt den Sieg. Bekannte Germanisten der Zeit sind dann noch Franz Pfeiffer aus der Nähe von Solothurn (1815—1868), Karl Weinhold aus Reichenbach in Schlesien (1823—1900) und Karl Bartsch aus Sprottau (1832—1888), der sich auch als Übersetzer verdient gemacht hat.

Der Geschichtschreibung der Zeit verdanken wir eine große Anzahl Werke, die geradezu standard-works unserer Litteratur sind. Da ist die große „Deutsche Verfassungsgeschichte" von Georg Waitz aus Flensburg (1813—1886), die in den Jahren 1844

bis 1878 erschien, da ist Friedrich Wilhelm Benjamin (von) Giesebrechts aus Berlin (1814—1889) „Geschichte der deutschen Kaiserzeit“ (seit 1855), ebenso durch gründliche Forschung wie glänzende Darstellung ausgezeichnet. Eine „Griechische Geschichte“, eine wissenschaftliche Geographie „Peloponnesos“ und eine „Stadtgeschichte von Athen“ veröffentlichte Ernst Curtius aus Lübeck (1814—1896), eine „Geschichte des Altertums“ Max Duncker aus Berlin (1811—1886). Noch höher als der Ruhm dieser Männer stieg der Theodor Mommsens aus Garding in Schleswig (geb. 1817), dessen „Römische Geschichte“ (seit 1854) durch die Lebendigkeit und Kühnheit der Darstellung geradezu Aufsehen erregte, freilich auch heftigen Widerspruch fand. Die zahlreichen kleinen historischen und philologischen Arbeiten Mommsens kümmern uns hier weiter nicht, wohl aber ist der Persönlichkeit des freisinnigen Historikers zu gedenken, die im deutschen Leben oftmals bedeutsam, bald heilsam, bald unheilvoll hervorgetreten ist. — Wieder der deutschen Geschichte zugewandt zeigen sich Ludwig Häusser aus Kleeburg im Unter-Elsaß (1817 bis 1867) mit seiner von warmer Vaterlandsliebe erfüllten „Deutschen Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des deutschen Bundes“ (1854—1857) und Heinrich von Sybel aus Düsseldorf (1817—1895), der wegen seiner oft sehr persönlichen und einseitigen Ansichten mit anderen Historikern in manche heftige Fehde geriet, dabei sicherlich, da er alles vom Standpunkt der Gegenwart beurteilte und oft rückwärts recensierte, nicht immer recht hatte, aber doch seiner Zeit notwendig war. Von seinen Werken sind die „Geschichte der Revolutionszeit von 1789 bis 1795“ (1853—1858) und „Die Begründung des deutschen Reiches durch Wilhelm I.“ die verbreitetsten. — Neben diesen Männern, die alles in allem doch strenge Forscher sind, steht dann der geniale Fragmentist Jakob Philipp Fallmerayer aus der Nähe von Brixen in Tirol (1790—1861), der als die Frucht einer Orientreise 1845 seine „Fragmente aus dem Orient“ (später noch „Neue Fragmente“) und dann eine „Geschichte des Kaisertums Trapezunt“ ver-

öffentlichte. „Er ist," sagt Hebbel von ihm, „eine der wenigen echt dramatischen Personen der Litteratur, er gehört, so groß die Unterschiede der Naturen und Richtungen sonst auch sein mögen, in diesem Hauptpunkt mit Luther, Hamann und Lessing in dieselbe Reihe." Bewunderungswürdig und vielleicht beispiellos sei vor allem sein Blick für die Physiognomie der Erde und für das Autochthonische der Völker. Mit ihm kann man dann recht wohl Moltke nennen, Helmuth Karl Bernhard Graf von Moltke aus Parchim (1800—1891), der in seinen „Briefen über Zustände und Begebenheiten in der Türkei aus den Jahren 1835 bis 1839" (1841) auch so etwas wie Fragmente aus dem Orient gab. Auf seine späteren Werke werden wir noch kommen. — Viktor Hehn aus Dorpat (1813 bis 1890) schrieb zuerst „Die Physiognomie der italienischen Landschaft" (1844) und „Italien. Ansichten und Streiflichter", dann das wichtige kulturhistorische Werk „Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien sowie in das übrige Europa" (1870), später noch „Gedanken über Goethe" und erwies sich dadurch als einer der selbständigen Geister, die nicht in die Lage kommen, mit den Fachgelehrten verwechselt zu werden. — Ein solcher Geist war auch Jakob Burckhardt aus Basel (1818—1897), der als Kunsthistoriker begann, u. a. den berühmten „Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens" (1855) schrieb, auch als eigentlicher Historiker („Die Zeit Konstantins des Großen") thätig war, aber sein Hauptwerk in „Die Kultur der Renaissance in Italien" (1860) gab, einer geradezu phänomenalen kulturhistorischen Leistung, in der der Stoff völlig in Anschauung verwandelt war. Später schrieb er noch die „Geschichte der Renaissance in Italien", und endlich erschienen aus seinem Nachlaß noch einige Werke. Er ist von großem Einfluß auf Konrad Ferdinand Meyer und Nietzsche gewesen. — Als Reiseschriftsteller mit vortrefflichen Werken über Italien fing auch nach einigen poetischen Versuchen Ferdinand Gregorovius aus Neidenburg in Ostpreußen an, der dann in seiner „Geschichte

der Stadt Rom im Mittelalter" (seit 1859) sein Hauptwerk schuf. Als Dichter werden wir ihn bei den Münchnern wiedertreffen. — Mehr schulmäßiger Kulturhistoriker war Friedrich Gustav Klemm aus Chemnitz (1802—1867), der eine große „Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit" (1843—1852) verfaßte; unter den zahlreichen Werken seines Landsmannes, des achtundvierziger Politikers Karl Biedermann aus Leipzig (1812 bis 1901) wird die „Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts" ausgezeichnet; populär schrieben der schon erwähnte Johannes Scherr und W. H. Riehl. Mehr oder minder wurde alle Geschichtschreibung in diesem Zeitraum kulturhistorisch.

Die Litteraturgeschichte fand, nach dem Gervinus den Grund gelegt hatte, ausgezeichnete Pflege. Der älteste der Litteraturhistoriker dieses Zeitraums ist Joseph Hillebrand aus Großdüngen bei Hildesheim (1788—1871), dessen „Deutsche Nationallitteratur seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts" 1845/1846 erschien. Hillebrand war auch philosophischer Schriftsteller. Ungemeinen Erfolg hatte die gleichzeitige „Geschichte der deutschen Nationallitteratur" des orthodoxen Theologen August Friedrich Christian Vilmar aus Solz in Kurhessen (1800—1868), und sie verdiente ihn, da ihr Verfasser die Hauptsache, ein gutes ästhetisches Verständnis besaß. Große Verbreitung fand auch Vilmars hübsches „Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes". Er hat dann noch eine Anzahl theologischer Schriften und das autobiographische Buch „Zur neuesten Kulturgeschichte Deutschlands" verfaßt. — In mancher Beziehung brauchbar, aber ästhetisch nicht völlig zuverlässig sind die litteraturhistorischen Schriften des liberal gesinnten Heinrich Kurz aus Paris (1805—1873), unter denen die „Geschichte der deutschen Litteratur" (seit 1851) mit Proben das Hauptwerk ist. Den besten, noch heute nicht ersetzten kurzen „Grundriß der Geschichte der deutschen Litteratur" gab schon 1839 Johann Wilhelm Schäfer aus Seehausen bei Bremen (1809—1880), der dann auch eine sehr gute „Geschichte der deutschen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts" schrieb. Die

große „bibliographische" Darstellung der deutschen Litteratur verdanken wir Karl Goedeke aus Celle (1814—1887): „Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung" (seit 1857), die nicht bloß außerordentlich sorgfältig gearbeitet und von seltener Reichhaltigkeit, sondern auch im Urteil unverächtlich ist, ob Goedeke auch Geibel und den Münchnern nahestand. — An Vilmar schloß sich die „Deutsche Nationallitteratur der Neuzeit" (1850) von dem schon als Dichter erwähnten Karl Barthel an, ist aber bedeutend enger als das Musterwerk. Den gleichen Zeitraum behandelte Julian Schmidt aus Marienwerder (1818—1886) in seiner aus Grenzboten-Artikeln entstandenen „Geschichte der deutschen Nationallitteratur im 19. Jahrhundert" (1853) und wurde dadurch der maßgebende Kritiker seiner Zeit. Niemand wird Schmidt Ernst und großes Wissen absprechen, aber ihm fehlte, wie Hebbel in seiner „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers" evident nachgewiesen hat, das Verständnis für das Specifisch-Poetische und vor allem die Liebe. Sein Ideal war der bürgerliche Realismus Gustav Freytags, es ist aber nicht zu verschweigen, daß er dem seligen Nicolai von Natur sehr verwandt war. Er hat auch über französische und englische Litteratur, vor allem viele Essays geschrieben. — Robert Prutz' und Rudolf von Gottschalls litteraturhistorischer Thätigkeit ist schon gedacht. Ein Hauptwerk deutscher Geschichtschreibung und auch auf das Ausland (Brandes u. s. w.) von Einfluß gewesen ist die „Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts" (1856—1870) von Hermann Hettner aus Leisersdorf in Schlesien (1821 bis 1882), die dem Ideal einer Geistesgeschichte einigermaßen nahe kommt, dabei aber auch den dichterischen Persönlichkeiten im Ganzen gerecht wird und, obwohl vom liberalen Standpunkte geschrieben, doch auch das Volkstümliche nicht übersieht. Vorher schon hatte Hettner die Werke „Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller" und „Das moderne Drama" verfaßt, nach der Vollendung seines Hauptwerks wandte er sich hauptsächlich der Kunstgeschichte zu. — Das große Werk über das Drama aller Zeiten gab, wie schon

erwähnt, Julius Leopold Klein, die noch bis heute in Geltung stehende „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ verfaßte Philipp Eduard Devrient aus Berlin (1801—1877), der Neffe Ludwigs und zweite der berühmten Brüder.

Schon begann in diesem Zeitalter auch die litteraturhistorische Einzelforschung. Hier steht Theodor Wilhelm Danzel aus Hamburg (1818—1850) voran, der die Werke „Gottsched und seine Zeit“ (1848) und „G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke“ (1850, 2. Bd. von Guhrauer herausgegeben) schrieb. Sehr viel bedeutender noch ist Rudolf Haym aus Grünberg in Schlesien (1821—1901), der zuerst die Biographieen „Wilhelm von Humboldt“ (1856), „Hegel und seine Zeit“ und „Arthur Schopenhauer“ verfaßte, dann das grundlegende Werk „Die romantische Schule“ (1870) und darauf „Herder, nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt“ herausgab. — Lessing wurde außer von Danzel auch von Adolf Stahr aus Prenzlau (1805—1876), dem Gatten der Fanny Lewald, behandelt, der außer litteraturhistorischen auch zahlreiche Reise- und historische Schriften verfaßte („Ein Jahr in Italien“, „Goethes Frauengestalten“, „Weimar und Jena“, „Tiberius, eine Rettung“ u. s. w.), an Goethe wagte sich außer J. W. Schäfer Heinrich Viehoff, wurde aber von dem Engländer G. H. Lewes darstellerisch übertroffen, an Schiller außer Schäfer und Scherr Friedrich Hoffmeister, dann mit mehr Erfolg Emil Palleske; die Wertherzeit behandelte J. W. Appelt, den Xenienstreit E. Boas, auch Heinrich Düntzer begann bereits seine fruchtbare Laufbahn — hier und da fing man bereits an über das Zuviel zu klagen, obgleich alle diese Autoren noch ein breiteres Publikum und nicht bloß die Fachwissenschaft im Auge hatten. Daneben wurde dann auch der von England (Macaulay) und Frankreich herübergekommene Essay gepflegt, der ein kleineres darstellerischeres Kunstwerk, so etwas wie das prosaische Seitenstück der Novelle, zu sein beanspruchte und öfter auch ward. Julian Schmidt, Hermann Grimm, Karl Frenzel u. s. w. erlangten hier ihren Ruhm. — Wie die Litteraturwissenschaft nahm auch die Kunst-

wissenschaft einen Aufschwung. Die brauchbaren Handbücher lieferte nach Kugler Wilhelm Lübke aus Dortmund (1826 bis 1893). Auch Burckhardt wäre noch einmal zu erwähnen. Als große Darsteller sind hier zunächst der als Dichter im nächsten Buche zu nennende Hermann Grimm mit seinem „Leben Michelangelos“ (1860—63) und dann Karl Justi aus Marburg (1832 geb.) mit seinem „Winckelmann“ (1866—72) und später „Velazquez“ aufzuführen, die wenigstens noch in der Zeit des Realismus wurzeln. Die kunstgewerbliche Wissenschaft wurde von dem Wiener Eitelberger und Jakob von Falke aus Ratzeburg (1825—1897) begründet, die Kostümkunde von Hermann Weiß aus Hamburg.

Bei den Politikern, Parlamentsrednern, Rechtslehrern und Volkswirtschaftlern muß man sich auf die bekanntesten Namen beschränken. Als Vertreter des Radikalismus mögen hier Johann Jacoby mit seinen Flugschriften und Karl Vogt als Redner noch einmal genannt sein. In der Frankfurter Paulskirche wurde eine Unzahl vortrefflicher Reden gehalten, man hat auch von einer dauernden Bedeutung dieser Beredsamkeit gesprochen, aber schon heute sind sogar die Namen der Redner (wenn man von den Jakob Grimm, Uhland, Dahlmann u. s. w., die auch sonst noch etwas sind, absieht) uns fast leerer Schall, und für die Geschichte dieses glänzenden Parlaments hat doch der Spötter Johann Hermann Detmold aus Hannover (1807 bis 1856) mit seinen „Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer“ (1849) gewissermaßen das letzte Wort behalten. Mitglied des Parlaments war auch der Günstling Friedrich Wilhelms IV. General Joseph Maria von Radowitz (1797 bis 1853), und der ist wegen seiner formvollendeten „Gespräche aus der Gegenwart über Staat und Kirche“ (1846 und 1851) unter den deutschen Prosaisten nicht zu vergessen. Neben ihm möge denn gleich Bismarck seine Stelle finden, der Redner der Junkerpartei im preußischen Landtage, dessen Reden leben werden, weil seine Persönlichkeit leben wird. — Geradezu glänzend entwickeln sich im Zeitalter des Realismus Staats-

und Volkswirtschaftslehre. Da wendet Lorenz von Stein aus Eckernförde (1815—1890) die Hegelsche Dialektik auf diese Disciplinen an und schreibt schon 1846 über den „Sozialismus und Kommunismus im heutigen Frankreich", später ein „System der Staatswissenschaft", ein „Lehrbuch der Volkswirtschaft", eine große „Verwaltungslehre" u. s. w.; Wilhelm Roscher aus Hannover (1817—1894) begründet die historische Methode der Nationalökonomie („Grundlagen der Nationalökonomie" 1854, „Ansichten der Volkswirtschaft aus dem geschichtlichen Standpunkte"). Schon 1845 kommt Friedrich Engels' (aus Barmen, 1820—1895) eindrucksvolles Buch „Über die Lage der arbeitenden Klassen in England" heraus, 1848 veröffentlicht Engels mit dem Juden Karl Marx aus Trier (1818—1883) das „Kommunistische Manifest", 1859 dieser sein Werk „Zur Kritik der politischen Ökonomie" und endlich seit 1867 „Das Kapital". Ferdinand Lassalle, gleichfalls jüdischen Ursprungs aus Breslau (1825—1864), giebt seine beiden Hauptwerke, das philosophische über Heraklit den Dunkeln und das soziale „System der erworbenen Rechte" 1858 und 1860 heraus, schreibt außerdem auch noch eine freilich als solche mißlungene Tragödie „Franz von Sickingen" und thut mit Lothar Bucher „Julian Schmidt den Litteraturhistoriker" meuchlings ab. Von den Rechtslehrern seien hier dann noch Robert von Mohl aus Stuttgart, Johann Caspar Buntschli aus Zürich, Rudolf von Gneist aus Berlin, der auch populär („Der Kampf ums Recht") schreibende Rudolf von Ihering aus Aurich und Franz von Holtzendorff aus Berlin, von den Statistikern der vernehmlich durch seine „Shakespeare-Studien" bekannt gewordene Gustav Rümelin genannt. Abgeschlossen sei diese Übersicht mit dem schon als Kulturhistoriker flüchtig erwähnten und als Dichter später zu behandelnden Wilhelm Heinrich Riehl aus Bieberich am Rhein (1823—1897), dem Begründer der Volkskunde. Er gab seit 1853 seine „Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik" (1. „Land und Leute", 2. „Die bürgerliche Gesellschaft", 3. „Die Familie", 4. „Wanderbuch"),

später außer der tüchtigen Volksschilderung „Die Pfälzer“ und den „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten“ das Buch „Die deutsche Arbeit“ heraus und hat dadurch den landläufigen Liberalismus geistig überwunden und den Grund gelegt, auf dem die echt- (nicht parteiisch-) konservativen Elemente des deutschen Volkes noch heute bauen zu können hoffen, ja, bauen zu müssen glauben. Es hat größere Geister zu seiner Zeit gegeben als W. H. Riehl, aber keinen gesunderen.

Und somit treten wir in die Periode der deutschen Geschichte ein, die das nationale Einigungswerk vollendet, aber zugleich eine gefährliche Decadence im deutschen Leben sich entwickeln sieht.

Willibald Alexis.

Wie wenig weiß man doch in Deutschland im allgemeinen von Willibald Alexis! Auch wer den einen oder den andern seiner brandenburgischen Romane gelesen hat, hat darum noch nicht die Anschauung der Persönlichkeit des Dichters, die vielmehr merkwürdig im Dunkeln liegt. Man meint gewöhnlich, daß der Roman, das große Prosawerk, in dem man sich ausgeben und aussprechen kann, den leichtesten Zugang zu einer Dichterpersönlichkeit gestatte, aber dem ist doch nicht so; Lyrik und Drama geben eine viel schärfere und sich deshalb auch leichter einprägende Physiognomie. Bei Willibald Alexis ist es um so schwerer, ein vollständiges Bild seines Wesens zu erhalten, als seine Produktion sehr umfangreich und von den verschiedensten Einflüssen bestimmt ist; es ist aber sogar schwer, seine sämtlichen Werke nur aufzutreiben. Weiter hat die Litteraturwissenschaft, obgleich man neuerdings allerlei „Erinnerungen“ von ihm zusammengestellt hat, noch sehr wenig für ihn gethan. Wenn auch im allgemeinen die Beschäftigung mit dem Dichter selber ausreicht, um über ihn klar zu werden, so giebt es doch ohne Zweifel auch Erscheinungen, die erst von einem weitschauenden Geiste in das rechte Licht gerückt werden müssen, damit man sie ihrer ganzen Besonderheit und ihrem vollen Werte nach

erkennt; zu diesen Erscheinungen gehört Willibald Alexis, aber der Mann, der uns das Entscheidende und Abschließende über ihn sagte, ist bisher ausgeblieben. So sehen wir denn von dem Dichter zunächst nur die bewunderungswürdige Vielgeschäftigkeit, die sich nicht nur auf dem poetischen, allgemein-litterarischen und journalistischen Gebiete bethätigt und neben großen historischen auch moderne Romane und Novellen, Wanderbücher und selbst Gedichte und Dramen, den „neuen Pitaval“ und sehr viel Kritik in dem „Freimütigen“ und der „Vossischen Zeitung“ zutagefördert, sondern auch ins praktische Leben übergreift und ein großes Lesekabinett und eine Verlagsbuchhandlung, ja, selbst ein Seebad gründet. Wir wissen ferner, daß Georg Wilhelm Heinrich Häring einer französischen Réfugiésfamilie entstammte, und obgleich zu Breslau geboren, ein echter Märker, ja Berliner war und sich in seinen alten Tagen nach Arnstadt in Thüringen zurückzog, wo ihn leider bald ein Gehirnschlag traf, von dem er sich nicht wieder erholte. Daß er von der Romantik ausging, dann unter den Einfluß Walter Scotts geriet und diesem kühn zwei seiner Romane, „Walladmor“ und „Schloß Avalon“, unterschob, darauf auch in jungdeutschem Geiste schrieb („Das Haus Düsterweg“, „Zwölf Nächte“) und trotz alledem ein echter Realist ist, wissen wir auch, aber was uns bei ihm einstweilen fehlt, ist die genauere Kenntnis, wie es ihm „im Gewirr seiner publicistischen Vielgeschäftigkeit“ möglich war, „feste poetische Pläne zu tragen und künstlerisch zu gestalten“, ist die Feststellung der sicheren Linie seiner Entwickelung, der Art seines Schaffens, des genauen Zusammenhangs zwischen dem Künstler und dem Menschen. Das ist gewiß, daß aus der Heimatliebe sein Bestes erwuchs, daß er entschieden national gesinnt und so gemäßigt liberal war, daß ihm die sichere historische Anschauung nirgends verrückt und verfälscht werden konnte, aber sein Specifisches zu sehen oder wenigstens es knapp und klar auszudrücken ist schwer und kann trotz der „Erinnerungen“ wohl erst geschehen, wenn eine große Arbeit über sein Leben von einem intuitiven Geiste vorliegt.

Für die allgemeine Geschichte der deutschen Litteratur genügt es allerdings, sich an Alexis' brandenburgische Romane zu halten und deren Eigenschaften festzustellen. Man hat Willibald Alexis einfach den märkischen, hier und da wohl auch den deutschen Walter Scott genannt, und das war denn freilich sehr bequem. Der eine behauptete dann, er erreiche den großen Schotten nicht, der andere meinte, er überträfe ihn in mancher Beziehung — und so kommt man natürlich nicht weiter. Das ist richtig, daß Willibald Alexis die Scottsche Form des historischen Romans im Ganzen übernommen hat, aber das thaten zahllose andere auch und sind doch trotz oftmals tüchtigen Talents nicht geworden, was er ward: Gerade beim historischen Roman ist das Formale, selbst, wenn man darunter nicht bloß das Äußerliche versteht, von geringerem Gewicht, der nationale Charakter, in dem man schreibt, entscheidet, und ob man in der Vergangenheit seines Volkes wahrhaft lebt. Das hat keiner besser ausgesprochen als Adolf Stern, indem er in seinem trefflichen Essay über Willibald Alexis sagt: „Auf die unbedingteste Gewalt des Dichters über sein Gebiet mit allen Lebenserscheinungen und Erinnerungen, mit dem Nachklang allen Lebens in allem Gegenwärtigen, mit der ganzen Natur, der ganzen zu Fleisch und Blut gewordenen Vergangenheit kommt es aber- und abermals an, und ohne diese Voraussetzung ist ein wirkliches Interesse eines wahrhaften Dichters am historischen Roman nicht denkbar . . . Auch genügt es bei alledem noch nicht, auf irgend einem Erdenwinkel heute und Jahrhunderte zurück völlig daheim zu sei, es handelt sich weiter darum, die Bedeutung dieses Erdenwinkels für eine größere Gesamtheit, für das Dasein im allgemeinen oder wenigstens für das Dasein des eigenen Volkes zu irgend einer Zeit, in irgend einem Vorgange poetisch darstellen und erweisen zu können." Eben diese Bedingungen erfüllte Willibald Alexis, und daher kann man von seinem Verhältnis zu Scott ganz absehen. Doch wollen wir einen Grundunterschied zwischen den beiden, der aber im Grunde ein Grundunterschied der brandenburgischen und schottischen

Geschichte ist, noch scharf hervorheben: Die schottische Geschichte liegt fertig und abgeschlossen da, die brandenburgische und weiter die deutsche that es aber zu der Zeit, wo Willibald Alexis schrieb, und thut es auch heute nach der Gründung des deutschen Reiches noch nicht, und so kamen in die Darstellung Willibald Alexis moderne Gesichtspunkte (nationale, nicht parteipolitische), Furcht und Hoffnung hinein, seine Romane gewannen dadurch zum großen Teile ein viel unmittelbareres Leben. Um nur einen Punkt hervorzuheben: Der Kampf zwischen Germanen und Slawen, der einen Hauptbestandteil der brandenburgischen Geschichte ausmacht, dauert noch heute fort, Willibald Alexis hat ihn lange vor Gustav Freytags „Soll und Haben" in seiner ganzen Bedeutung erkannt, und das bringt seine Bücher noch jetzt unserem Herzen näher. Und schärfer als alle seine Zeitgenossen erkannte er die Bedeutung des Staats. Wiederum aber ist er Dichter genug, daß die Objektivität seiner Darstellung nicht darunter leidet, er ist eben nur moderner als Walter Scott.

Über das Verhältnis seiner brandenburgischen Romane zur deutschen Geschichte und ihre Bedeutung für uns alle, die wir nicht Brandenburger und Preußen sind, wollen wir nicht viel Worte verlieren. Der Dichter hat sich in dem Motto des „falschen Waldemar" klar darüber ausgesprochen, und Adolf Stern bemerkt im Zusammenhang mit der citierten Stelle, daß die Klage über die deutsche Zerklüftung und Zersplitterung beim historischen Romane insofern nicht ganz berechtigt sei, als es wenige deutsche Lande gäbe, die nicht einen Moment ihrer Vergangenheit, ihres eigensten Lebens hätten, in dem sie nicht auch wichtig für die Gesamtheit wären — wer wollte das bei Brandenburg bestreiten! Gerade auf das eigenste Leben kommt es an, wir haben seitdem, vor allem durch Freytags „Ahnen" gemerkt, daß etwas wie ein normal- und allgemeindeutscher historischer Roman kaum, nur auf Kosten der Lebensfülle und -frische möglich ist. Der historische Roman muß Heimatkunst, freilich nicht in engem, sondern im höchsten und besten Sinne sein, oder er wird nicht sein. Mit hohem Lob

hat man immer Willibald Alexis' Vertrautheit mit der märkischen Landschaft bedacht und gemeint, daß er diese, ihre Reize eigentlich erst entdeckt habe. Selbst der grämliche Julian Schmidt wird hier begeistert: „Die Öde der sandigen Heide, die heiße Luft des Kiefernwaldes am schwülen Sommertag, der märkische Landsee im Gebüsch versteckt, die weite Ebene, das Torfmoor, Himmel und Hügel, Luft und Wasser sind mit wunderbarer Farbe belebt und sehr glücklich dazu benutzt, Stimmungen hervorzubringen. Auch die Menschen, welche in dieser Landschaft hausen, ein zähes, tüchtiges, dauerhaftes Geschlecht, mit ihren Wunderlichkeiten und Verirrungen, tüchtigem Willen und Energie sind mit Virtuosität gezeichnet, so oft sie als Staffage bei Ausmalung charakteristischer Zeit- und Landschaftsbilder auftreten. Die rauhe und doch tüchtige Kraft der Menschen auf diesem Grunde, die hochmütigen Städter, die Raubritter, die Buschklepper, und was alles von Figuren und menschlicher Thätigkeit zu der märkischen Landschaft paßt, das tritt aus diesen Landschaften imponierend hervor; wir sehen den Wolf über das Wintereis der Havel schleichen und hören die Krähen über den Kieferbusch schreien, der die Stelle einer schwarzen Unthat bezeichnet. Es ist ein grauer trüber Himmel, der Ton und Luft in diesen Gemälden bestimmt; trotz seiner Monotonie von außerordentlicher Wirkung.“ Selbstverständlich kommt bei Schmidt dann doch die böse Seite zum Vorschein: Alexis' Werke sind nicht von innen heraus organisch geschaffen, sondern äußerlich zusammengesetzt; er geht nicht von der Natur seiner Personen, nicht einmal von der Handlung aus, sondern es gehen ihm zuerst die äußerlichen Situationen, die Landschaften, Sitten, Zustände u. s. w. im Detail auf, und aus ihnen wachsen dann die Figuren, beinahe wie Arabesken; es ist bei ihm ein beständiger Kampf zwischen jener falschen, auflösenden Bildung, welche nichts Einfaches und Gesundes versteht und durch Raffinement ihre eigene Leere zu ersetzen sucht, und der Sehnsucht eines tüchtigen Mannes nach derber konkreter Wirklichkeit, nach That und Charakter, nach Ehrlichkeit und sicherer Willenskraft — kurz,

Schmidt übt auch hier das Geschäft des Verekelns, das er besser verstand als irgend ein deutscher Litteraturhistoriker. In Wirklichkeit hat Willibald Alexis gerade in seinen historischen Romanen das ungesunde Zeitelement fast vollständig überwunden und durchweg sicher gestaltet; was Unheimliches in ihnen ist, gehört meist zu dem Bilde des Zeitalters und ist keineswegs willkürlich hineingetragen, geschweige denn Raffinement. Was aber das Herauswachsen der Personen und der Handlung aus äußeren (nicht äußerlichen) Situationen, Landschaften u. s. w. anlangt, so ist das wahrscheinlich beim historischen Romandichter das Richtige, nur muß man es sich nicht so äußerlich vorstellen, wie Julian Schmidt: Am Orte selbst oder in der deutlichen Erinnerung an den Ort geht dem Dichter das, was dort geschehen, mit den handelnden Personen auf, und dann knüpft sich Situation an Situation, und allmählich entwickeln sich auch Handlung und Charaktere. Daß Willibald Alexis diese dann konsequent durchzuführen wußte, beweist fast jeder seiner Romane, u. a. die Gestalt des falschen Waldemar, die eine sehr bedeutende psychologische Leistung ist.

Die Reihenfolge, in der die brandenburgischen Romane erschienen, wurde in der Übersicht angegeben; inhaltlich stellen sie so ziemlich alle wichtigen Epochen der brandenburgisch-preußischen Geschichte dar. In der Zeit am weitesten zurück geht „Der falsche Waldemar", der fast ein bißchen zu sehr Intriguenroman ist, aber dafür auch wieder durch eine Reihe sehr interessanter Charakteristiken fesselt. Wie trefflich ist der leichtlebige Bayer Ludwig geschildert, wie fein Kaiser Karl IV., am meisten aber zieht natürlich der Held, der falsche Waldemar selber an, der eine sehr kühne Konzeption und, wie gesagt, in der Hauptsache gelungen ist. Dem scharfblickenden Leser wird durch eine Reihe kleiner Züge von vorneherein gezeigt, daß der Markgraf nicht der echte ist, aber die Art, wie der falsche seine Mission ausführt, nimmt durchaus für ihn ein, und wundervoll werden dann die allmählich eintretende Überhebung und der aus ihr resultierende Fall des edlen Betrügers dargestellt. Ich weiß doch nicht, ob

Mielke recht hat, wenn er meint, daß der mystische Untergrund des Charakters in seinem entscheidenden Stadium nicht kräftig genug entwickelt sei. — Die stärksten dramatischen Wirkungen von allen Romanen des Dichters hat „Der Roland von Berlin", der den Kampf Friedrichs II., des Eisernen, gegen die märkischen Städte, vor allem Berlin-Kölln, schildert. Er ist denn auch noch neuerdings dramatisiert worden. Aber auch in der Milieu-darstellung ist dieses Werk ausgezeichnet, energisch und farbenreich, wir haben kaum eine bessere Darstellung bürgerlichen Lebens aus der Zeit des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit. — Der erfolgreichste Roman Willibald Alexis' war der zur Zeit des Kurfürsten Joachim I. Nestor, also im Reformationszeitalter spielende: „Die Hosen des Herrn von Bredow", der erste „Hans Jürgen und Hans Jochem" betitelte Teil von ihm, und das Werk verdiente seinen Erfolg: Nie hat der Dichter besser komponiert, nie liebenswürdigere Gestalten geschaffen, nie einen ungezwungeneren Humor, nie einen gleichmäßigeren Stil entwickelt. Hier ist der historische Roman wirklich einmal zum wahrhaften Kunstwerk geworden, Größe der Darstellung, wie sie in der Charakteristik des Kurfürsten und seines Verhältnisses zu seinem Adel schwerlich vermißt werden kann, verbindet sich mit entzückender, fast idyllischer Zustandsschilderung. Die Fortsetzung des Romans, „Der Werwolf" steht nicht ganz auf der Höhe des ersten Teils. — Am mindesten gelungen von allen brandenburgischen Romanen ist „Dorothee", der Spätroman des Dichters. Wenn die Zeit des großen Kurfürsten dargestellt werden sollte, so mußte (wie das auch Wildenbruch später richtig empfunden hat) der Anfang seiner Laufbahn, sein Herauswachsen aus der Periode des dreißigjährigen Krieges als Gegenstand gewählt werden oder die Fehrbelliner Epoche, und nicht der matte Ausgang. „Cabanis", der Roman aus der Zeit Friedrichs des Großen, obgleich Willibald Alexis' erstes Werk auf diesem Gebiete und am stärksten jungdeutsch, hat doch mannigfache Vorzüge, um so mehr, als er auch aus den Kolonie-Erinnerungen des Dichters mit herausgewachsen ist. Diese spielen auch in

„Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ eine bestimmte Rolle, einer im Ganzen zweifellos grauenhaft wahren Schilderung des Berlins um 1806, freilich mit stark kriminalistischen Elementen. Der sich an diesen Roman anschließende, die Zeit der Befreiungskriege behandelnde „Isegrimm“ wird seinem inneren Werte nach in der Regel neben die „Hosen des Herrn von Bredow“ gestellt, und mit Recht: „Die ganze Figur des festen, so patriotischen als beschränkten Gutsherrn, seine herzerschütternden Erlebnisse in der Zeit der schweren Bedrängnis und die furchtlose Kühnheit, mit der er fort und fort für den Umschwung wirkt, ja, sich selbst und sein Standesvorurteil besiegt, wo es sein Land und Volk gilt, dazu alle umgebenden Figuren, die mit entschiedenster Deutlichkeit vor das Auge des Lesers treten, und das Leben auf den Gutshöfen, in den Dörfern, zwischen den Kiefernwaldungen, in den kleinen märkischen Städten, alles so anschaulich, so sicher gezeichnet — grau in grau, aber ergreifend und wirkungsvoll,“ so charakterisiert Adolf Stern den Roman. Faßt man die ganze Reihe der vaterländischen Romane Alexis' ins Auge, so bemerkt man trotz gelegentlicher Schwächen und bedeutender Unterschiede in Stil und Haltung einen starken Grundzug, den man als „märkisch“ bezeichnen kann, eine fortlaufende Entwickelung und muß sich gestehen, daß kein anderes deutsches Land, kein anderer deutscher Stamm etwas Ähnliches aufzuweisen hat. Und da Brandenburg-Preußen seine historische Mission vollbracht hat, so ist's auch nur natürlich, daß es frühzeitig den Darsteller dieser Mission erhielt, und es wäre thöricht, da überspannten Lokalpatriotismus zu sehen, wo sicherlich mit Notwendigkeit schaffende deutsche Heimatliebe ist. Eine Romanreihe von dem Gehalt der Alexis'schen wird nicht so leicht ein anderer deutscher Stamm erhalten, aber wohl können nach und nach überall einzelne vaterländische Romane hervortreten, die den besten Einzelwerken des märkischen Dichters gewachsen sind, wenn eben die deutschen Romandichter die wichtigste Epoche ihrer Stammes- und Heimatsgeschichte mit scharfem Blick herauszuerkennen imstande sind, und es ist gerade in unserer Zeit

meines Erachtens Aussicht dazu. Kein Volk der Welt wird einstmals, wenn die richtigen Leute alle gekommen sind, eine historische Romanbibliothek von der Fülle und Mannigfaltigkeit aufweisen können wie wir Deutschen.

Alexis hat dann, wie hier gleich erwähnt werden muß, einen ebenbürtigen Nachfolger gehabt, der wie er aus der französischen Kolonie hervorgegangen, wie er ein Landschaftsschilderer und auch journalistisch thätig, wie er vor allem Darsteller märkischen Lebens, wenn auch weniger märkischer Geschichte war: Theodor Fontane. Es ist sehr selten, daß sich Dichterwerke so eng aneinander anschließen wie die Willibald Alexis' und Theodor Fontanes, und es wird eine lohnende Aufgabe sein, beide Männer einmal zusammen zu behandeln. Dann wird auch bei Willibald Alexis vieles klar hervortreten, was jetzt noch im Dunkeln liegt.

Charles Sealsfield.

„Es war ums Jahr 1833, als in Deutschland ein anonymer Autor auftauchte, der gleich mit seinen ersten Werken einen gewaltigen Eindruck auf das Gemüt seiner Leser auszuüben verstand. Er brachte transatlantische Reiseskizzen, Bilder, die mit glühenden, ja, brennenden Farben dem Beschauer entgegenleuchteten, Naturmalerei in des Wortes höchster Bedeutung, vor der Humboldts Schilderung jener Gegenden wie eine blasse Aquarellmalerei zurücktrat. Diesen Skizzen folgten Romane, gewaltige Gesellschaftsbilder, Schilderungen politischer Zustände, wo Völker aus primitiver Form heraus nach höherer politischer Gestaltung ringen. Die Länder seiner Vorliebe waren die Südstaaten Amerikas, Texas, Louisiana, Mexiko. Die Felseinöden der Cordilleren, über die, wenn die Sonne gesunken, das Sternbild des Kreuzes aufgeht, die Steppen von Texas, in deren Unermeßlichkeit sich der Schritt verliert, die Urwälder mit ihren Niederlassungen, das von finstern Geistern bewohnte Paradies

von Mexiko, schön und furchtbar zugleich, das alles stand mit den Farben des lebendigsten Realismus vor unsern Augen. Der Autor war aber auch in den Salons der englischen Weltstadt ebenso zu Hause wie in den Schiffervierteln von New-York, wo er uns die Zustände deutscher Auswanderer sehen ließ. Niemand vor ihm hatte das gemalt oder so gemalt. Vor allem war Cooper, der vielgelesene, überboten und einer Zeit, die so gern aus der einengenden Umgebung und dem Druck des patriarchalischen Absolutismus nach Amerika als einer neuen Welt hinüberblickte, eine weite, unendlich fesselnde Perspektive eröffnet."

So ungefähr stellt sich der erste Eindruck des Romandichters dar, der sich 1845 in der neuen Ausgabe seiner gesammelten Werke Charles Sealsfield nannte und sich nach seinem 1864 erfolgten Tode als der Deutschmähre Karl Postl und zugleich als entlaufener Mönch auswies. Er war, als er starb, fast wieder verschollen, denn nach 1848 las man seine Schriften kaum mehr, und so recht seiner Bedeutung nach anerkannt ist er noch heute nicht: Ein moderner Litteraturhistoriker vergleicht ihn mit den Meistern des Lokalstücks, und ein anderer vergißt ihn völlig. Er ist aber nicht bloß ein glänzender Spezialist — es will denn doch schon etwas sagen, daß ein Deutscher der erste Meister des transatlantischen, exotischen, ethnographischen Romans wurde —, sondern auch eine sehr bedeutende Persönlichkeit, und es fragt sich noch sehr, ob Adolf Stern recht hat, wenn er im Hinblick auf ihn meint, daß die eigentlich dichterische Grundidee durch keine historische oder politische Idee ersetzt werden könne: Die historischen und politischen Ideen gehören ja wohl auch dem Leben an und können sicher die starken Träger dichterischer Handlung abgeben und die Massen dichterischen Materials um sich gruppieren — nur nackt hervortreten dürfen sie nicht, sie müssen *in den Menschen* sein. Es ist wohl noch ein Rest unserer deutschen engumschränkten „Privatexistenz", daß wir Privatverhältnisse als die eigentlich dichterischen ansehen, rein individuelle Seelenkonflikte der

dichterischen Darstellung würdiger erachten als die großen Zusammenstöße der Völker, Rassen und Parteien. Man darf aber ruhig sagen: Es giebt nichts „Eigentlich-Dichterisches“, alles wird dichterisch, wenn's der richtige Mann anschaut und anfaßt. Eine Verteidigung der dem Leben gewaltanthuenden Tendenz- oder der abstrakten Ideen-Poesie beabsichtige ich hier natürlich nicht. Charles Sealsfield nun ist wohl der erste deutsche Dichter, der wirklich gewußt, hat, was Rasse ist, und der auch die großen internationalen politischen und sozialen Bewegungen wirklich groß schauen konnte. Dazu hat ihm selbstverständlich sein Schicksal verholfen, daß ihn aus einem böhmischen Kloster und dem Lande des extremen Absolutismus in die damals in noch weit höherem Grade als heute gärende amerikanische Welt warf. Es war aber auch dieser mährische Bauernsohn von vorneherein ein äußerst energischer Charakter und ein eminent scharfer Kopf, eine jener deutschen Conquistadoren-Naturen, von denen wir heute gar nicht genug haben können, während im alten Deutschland für sie keine Verwendung war. Ein Poet war er auch noch, aber keiner, der ästhetisch erzogen werden konnte, da gleicht er völlig Jeremias Gotthelf. Natürlich haben aber trotzdem litterarische Einflüsse auf ihn gewirkt: Er wird Chateaubriand und Cooper studiert haben, und in seiner nervösen, fast fieberhaften schriftstellerischen Art hat er, wie Julian Schmidt sehr richtig bemerkt, mit Balzac einige Ähnlichkeit, während ich Eigentlich-Jungdeutsches in ihm nicht finde.

Übrigens kommt auf seine litterarische Herkunft wenig an, er ist durchaus ein „Eigener“. Man thut ihm nicht genug, wenn man ihn als bloßen Vertreter des ethnographischen oder gar des exotischen Romans bezeichnet; er will viel mehr als Schilderungen interessanter Völker und merkwürdiger Landschaften geben und erreicht auch mehr. „Mein Held ist das ganze Volk,“ sagt er einmal, „sein soziales, sein öffentliches, sein Privatleben, seine materiellen, politischen, religiösen Beziehungen treten an die Stelle der Abenteuer, seine Vergangenheit, seine Zukunft werden als historische Gewänder benutzt,

Liebesscenen und Abenteuer nur gelegentlich als Folie, um zu beleben, hervorzuheben, angewandt. Es ist in diesem Romangenre, dem der Verfasser die Benennung des nationalen oder höheren Volksromans geben zu sollen glaubt, dem Roman die bunteste Unterlage gegeben, durch die derselbe zunächst der Geschichte sich anzureihen, eine mächtige Seitenquelle derselben zu werden berufen sein dürfte." Also lange vor Gutzkow und Zola deren Programme, aber Sealsfield schaut bedeutend weiter als diese beiden, er spricht von nationalem Volksroman, und Nation und Rasse spielen bei ihm in der That dieselbe Rolle wie bei Willibald Alexis der Staat, wie bei Gotthelf die sozialen Fragen. Wir haben lange gebraucht, um diesen drei eminent modernen Geistern nahezukommen. Seiner Zeit verstand man Sealsfield gar nicht: Julian Schmidt gab das Diktum von sich, daß seine Lieblingshelden eine auffallende Ähnlichkeit mit unseren Rinaldini, den edelgesinnten Räubern, hätten, und ließ sich über Sealsfields politische Stellung folgendermaßen aus: „Es ist in Sealsfields Wesen eine seltsame Mischung von demokratischer und aristokratischer Gesinnung; er gehört in dem Princip zu den Whigs, und die Auflösung des organisch gegliederten Volkes in pöbelhaft sich bewegende Massen ist ihm zuwider; aber seine Neigungen gehen nicht ganz auf der Seite seiner politischen Überzeugungen. Er hat eine große Freude an den unternehmenden Führern der Demokratie, die dreist und verwegen ins Leben eingreifen, ohne sich viel um sittliche Bedenken zu kümmern, und eine gründliche Verachtung der Geldaristokratie, die eine Hauptstütze seiner Partei ist. Nur in seiner Vorliebe für den Landadel — wenn man die alteingesessenen Familien der Kolonieen so bezeichnen darf — geht seine Neigung mit seinem Prinzip Hand in Hand." Für uns ist da nun weder Mischung noch Zwiespalt, wir verstehen den demokratischen Aristokratismus, der in dem guten Blute die Kraft schätzt, sehr wohl, bekennen uns auch zu ihm. Wie weitsichtig Sealsfield war, beweist, daß er in seinem „Morton oder die große Tour" bereits die moderne internationale Geldherrschaft dargestellt hat

und in seinem „Kajütenbuch“ die Ideen Gobineaus und Nietzsches zum Teil vorweggenommen. Man lese nur die Ausführungen des Alkaden über die Normannen in dem letztgenannten Roman, und man wird erstaunen. Ganz konsequent, weil er eben wußte, daß Blut ein besonderer Saft ist, war er denn während des Secessionskrieges auch gegen die Negeremancipation und hielt es mit den Südstaaten, deren Bewohner er den Geldseelen des Nordens weit vorzog, wenn er auch an dem Sieg der Nordstaaten nicht zweifelte und von einer Regeneration der Menschheit durch die amerikanische Demokratie träumte, in keinem anderen Sinne freilich wohl, als durch die Entfesselung aller im Volke ruhenden Kräfte, die etwas anderes ist als Herrschaft des Plebejertums und des Geldsacks. Herrschaft der aristokratischen Naturen, die aber dem armen Manne auch seine „Chance“ lassen, das war Sealsfields politisches Ideal, und es ist wohl das einzig richtige.

Doch wir müssen von dem Dichter Sealsfield reden. Sein erster Roman „Der Legitime und der Republikaner“, der zur Zeit des Krieges von 1812 zwischen den Vereinigten Staaten und England spielt, erinnert mit seinem Indianerhäuptlinge als Helden noch am meisten an Cooper, übertrifft diesen aber schon durch die Energie realistischer Darstellung, vor allem auch durch das hinreißende Talent der Landschaftsschilderung. Ganz er selbst ist Sealsfield dann in dem Roman „Der Virey und die Aristokraten oder Mexiko im Jahre 1812“, der die Anfänge der Erhebung gegen die spanische Herrschaft darstellt und in der Herausarbeitung der Gegensätze der Mexiko bewohnenden Rassen geradezu Phänomenales leistet. Wir haben kein zweites deutsches Buch, in dem solche „Massenwirkungen“ vorkämen — eine Schilderung der Orgien des farbigen Pöbels von Mexiko reißt förmlich mit in den Taumel hinein. Einen vielleicht noch stärkeren Eindruck übt ein ebenfalls in Mexiko spielender späterer Roman „Süden und Norden“: Hier mischt sich in der Darstellung zu dem wunderbaren Farbenzauber der tropischen Landschaft die berückende Phantastik eines seltsamen Volkstums, und fast

willenlos erliegt der Leser der ungeheuren Spannung, die das Werk erfüllt. Man hat es vielfach scharf getadelt: „Wenn nur der Dichter nicht oft zu weit ginge, ähnlich den Malern der Koloristenschule, die Umrisse der Gestalten allzusehr zurücktreten, dagegen die Farben wie im Wirbel an unsern Augen vorübertanzen ließe, bis sich unser Denken selbst verwirrt! Wahrlich, in diesem und mehreren andern Büchern gleicht Sealsfield einem Manne, der in den Trunk, den er uns vorsetzt, einen geheimen Taumelsaft, ein Narkotikum der Tropen mischt, dessen bloßes Arom schon Betäubung bringt.“ Das ist wohl richtig, aber selbstverständlich liegt das Narkotische so gut in der dichterischen Natur Sealsfields wie das Dämonische in der E. T. A. Hoffmanns, und im übrigen haben wir Modernen eine Art Selbstrecht der Farbe anerkannt und die durch sie erzielten Wirkungen in den großen Kreis der ästhetischen aufgenommen. Auch muß selbst Julian Schmidt zugeben, daß eine Fülle von Poesie in „Süden und Norden“ verschwendet ist. — Die zusammengehaltensten Werke Sealsfields finden sich in seinen Novellensammlungen wie den „Lebensbildern aus beiden Hemisphären“, die „Morton oder die große Tour“, „Ralph Doughbys Brautfahrt“, „Pflanzerleben und die Farbigen“, „Nathan, der Squatter-Regulator“ enthalten; von ihnen muß selbst ein so strengästhetischer Kritiker wie Adolf Stern zugestehen, daß sie nur von den eingeschobenen Abschweifungen und manchen überflüssigen Raisonnements befreit zu werden brauchen, um als geschlossene, charakteristische, blut- und lebensvolle Erzählungen zu erscheinen. Ein Erzählungenbündel ist auch das berühmte „Kajütenbuch“, Sealsfields verbreitetstes Werk, das in seinem ersten Teil „Die Prärie am Jacinto“ des Dichters Kunst auf der Höhe zeigt und auch, wie erwähnt, durch Vorwegnahme Nietzschescher Anschauungen eine besondere Bedeutung beanspruchen kann. Hier sind alle Vorzüge Sealsfields vereinigt: Die grandiose Charakteristik, der Schwung der Naturschilderung, die natürliche, aus glaublichen Abenteuern erwachsene Spannung.

Den Prärieritt des Obersten Morse würde Sealsfield auch ein Moderner nicht so leicht nachmachen.

Seine großen Schwächen darf man nun freilich auch nicht übersehen. Er war ein genialer Skizzist, kein großer Künstler. Das ist freilich eine falsche Erklärung, wenn man gesagt sagt: „So sehr ist er Dichter, daß er darüber ganz vergißt, auch Schriftsteller zu sein;" es müßte etwa heißen: So sehr ist er poetisches Temperament, daß sich künstlerische Eigenschaften bei ihm nicht ausbilden konnten. Es ist, wie gesagt, mit ihm ein ähnlicher Fall wie bei Jeremias Gotthelf, bei dem auch immer das Temperament durchschlug. Eine hübsche Charakteristik seiner Weise giebt der Neuherausgeber eines seiner Werke: „Die Komposition seiner Bücher, wenn man da überhaupt noch von Komposition reden kann, ist einfach greulich. Er schreibt in den Tag hinein, läßt notwendige Dinge aus, dehnt andere wieder ganz unverhältnismäßig, unterbricht sich, greift vor und zurück, wirft die verschiedensten Stoffe auf einen Haufen zusammen, fängt an und hört auf, wo und wann es ihm beliebt. Seine Romane sind alle nur Bruchstücke, große, gewaltige Bruchstücke, das ist ja wahr, doch immerhin Bruchstücke. Auch entbehren sie aller Gleichmäßigkeit. Das Beste steht neben dem Mittelmäßigen, das Kühnste neben dem Konventionellsten, das Originellste neben dem Trivialsten. Ähnlich ist's mit der Sprache. Sie braust auf uns nieder wie ein Wassersturz. Das siedet und zischt und dabei fliegt uns bald eine englische, bald eine spanische Phrase wie ein Balken an den Kopf." Allerdings dient seine vielgetadelte Mischsprache wieder zur Charakteristik. — Ohne Zweifel, er ist ein großer Anfang, wie wir Deutschen sie immer hatten, und auch auf die fremden Litteraturen von starkem Einflusse gewesen, zumal auf die englische und nordamerikanische: Die Art seiner Charakteristik erinnert an den (etwas späteren) Dickens, und noch Bret Harte und Rudyard Kipling haben ihn auf seinem eigensten Gebiete nicht übertroffen, wenn sie auch sauberer arbeiteten. Es ist die alte Geschichte: Wir Deutschen wissen gar nicht, was wir alles haben. Sealsfield war ein

echter Deutscher, auch darin, daß er ein echter Nordamerikaner sein wollte und selten gut über den deutschen Nationalcharakter und die deutschen Verhältnisse sprach. Aber er hatte einige Ursache dazu; denn für seinesgleichen war, wie gesagt, in dem damaligen Deutschland kein Raum. Immerhin hat er auch die „Deutschamerikanischen Wahlverwandtschaften" geschrieben, und wo er gegen die Deutschen loszieht, da merkt man doch eine eigentümliche Ergriffenheit, die man bei den Börne und Heine vergeblich sucht. So haben wir Ursache, den Mann hochzuhalten, der als einer der ersten von uns Deutschen begriff, was uns not thue: Eisen im Blute.

Jeremias Gotthelf.

Zwei Jahre vor dem Erscheinen von Immermanns „Münchhausen", mit dessen Oberhofidyll man in der Regel die neue Periode der Schilderung des Bauernlebens beginnt, kam in einem Winkel der Schweiz das Buch heraus, das dieses Bauernleben mit gewaltiger Kraft als eine Welt für sich hinzustellen wagte — was Immermann nicht gethan hat — und zugleich die unerbittliche Wahrheit der Lebensdarstellung, wenn auch nicht zu poetischen Zwecken, doch im Ganzen mit poetischen Mitteln, d. h. solchen der Anschauung durchführte: „Der Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf". Was die That des Pfarrers Albert Bitzius von Lützelflüh im Emmenthal, der der Verfasser war, für das Volksleben selbst, also praktisch bedeutete, darüber ist gleich nach dem Erscheinen des Buches hin- und hergestritten worden; was sie in der Geschichte der Litteratur, der Dichtung bedeutet, können wir erst heute beurteilen. Es ist nicht mehr und nicht minder als das Auftreten des Naturalismus in der deutschen Litteratur, d. h. der Kunstrichtung, die nichts verschweigen, nichts verdrehen, nicht komponieren, nicht verklären und verschönern, kurz nicht die Poesie der Dinge, sondern die Dinge selbst geben will, genau,

wie sie sind. Und wenn man zehnmal den Theoretikern des Naturalismus entgegenwirft, daß das unmöglich sei: Gotthelf, der freilich an eine neue Kunstrichtung nicht im entferntesten dachte, konnte sich mit vollem Rechte rühmen, daß er die Wahrheit gegeben habe; denn er hatte fast vierzig Jahre unter den Menschen und Zuständen gelebt, die er schilderte, seine Kunst war Heimatkunst, und er hatte nicht nur die Anschauungskraft des Dichters, sondern auch den praktischen Verstand des Sozialpolitikers, der nicht in die Gefahr kommen konnte, sich irgendwie über die Richtigkeit und die Tragweite seiner Darstellung zu irren. Mit ihm beginnt auch die ernsthaft zu nehmende soziale Dichtung.

Man kann mit einiger Bestimmtheit behaupten, daß Gotthelf unter allen Volksschriftstellern die größte Kenntnis des Volkes gehabt habe; seine Vorgänger, Pestalozzi u. s. w., wie seine Nachfolger, die Dorfgeschichtenschreiber und die Schulnaturalisten, stehen darin weit hinter ihm zurück. Die Ursachen liegen auf der Hand: er hatte sein Leben nicht nur unter dem Volke verbracht, er hatte auch wirklich mit dem Volke gelebt, als Pfarrer und Schweizer Bürger, war mit ihm völlig verwachsen und kannte keine anderen Interessen als die des Volkes. Was ihn über das Volk erhob, war nicht sowohl seine größere Bildung oder gar seine gesellschaftliche Stellung, sondern seine das Durchschnittsmaß weit überragende Persönlichkeit, die nicht Gefahr lief zu verbauern, wie man zu sagen pflegt, ebensowenig aber, sich vom Volke und damit vom Boden der Natur loszulösen, wenn auch ein Zug tragischer Leidenschaft, wie bei allen Großen, in ihr nicht ganz zu verkennen ist. Sehr nahe liegt uns Modernen der Vergleich Jeremias Gotthelfs mit Leo Tolstoi. Balzac, Zola und die meisten anderen französischen und deutschen Naturalisten stehen überhaupt nicht im Volke, es sind Gebildete, die das Volk mehr oder minder gut beobachten und nach ihren Beobachtungen darstellen, die Russen aber leben mehr mit dem Volke als wir Westeuropäer. Mitten unter ihm steht jedoch auch von den Russen nur einer, eben Tolstoi (wenn man von

dem erst neuerdings bekannt gewordenen Spezialisten des Vagabundenlebens, Gorjki absieht), und er schafft denn auch wie Gotthelf sozusagen aus der Volksseele heraus. Doch ist bei Tolstoi ein Akt der Entsagung dem Leben im Volke vorausgegangen, und im Laufe seiner Entwickelung hat er sich dem Schicksal, als Reformator aufzutreten, nicht entziehen können, während es Bitzius nie in den Sinn kommen konnte, daß er zu Gunsten des Volkes auf etwas zu verzichten habe, seine Pfarrerstellung ihn davor bewahrte, sich als Reformator zu fühlen, er auch als Schriftsteller der Pfarrer geblieben ist. Der Unterschied der beiden großen Kenner der Volksseele erklärt sich zum Teil aus äußeren Umständen, hauptsächlich aber aus dem Unterschiede des Germanen- und Slawentums, der russischen und schweizerischen Verhältnisse und bedarf kaum der Auseinandersetzung. Uns Deutschen wird der demokratisch-radikale Russe bei all seiner Größe leicht als krankhaft, der aristokratisch-konservative Schweizer dagegen als durchaus gesund erscheinen, und diese Gesundheit gleicht keineswegs der Beschränktheit. Alles in allem ist Gotthelf doch eine ganz einzige Erscheinung, und alle, die auf das Volk und für das Volk wirken wollen, haben dringende Veranlassung sich mit ihm eingehend zu beschäftigen.

Der Boden, auf dem er, fest wie eine starke Eiche, steht, ist im ganzen die Schweiz, im besonderen das „Bernbiet“, das Gebiet des Kantons Bern, noch besonderer die Teile des Kantons, die Emmenthal und Oberaargau heißen. Die Bewohner dieser Gegenden, Gotthelfs Menschen sind nichts weniger als das, was man ein sympathisches Volk nennt, es fehlt ihrem Charakter wie ihrer Lebensweise alles Romantische und im engeren Sinne Poetische, was man den Angehörigen anderer deutschen Stämme, vor allem den Gebirgsbewohnern zuschreibt. Gold und Besitz, das offene, rücksichtslose Streben danach scheint unter diesem Bauernvolk von jeher eine größere Rolle gespielt zu haben als anderswo, wo man es wenigstens verhüllte, die Lebensformen sind durchaus nüchtern, Volkssitten, die mit der Natur zusammenhängen, sind kaum noch vorhanden, alle Feste

sind in der Hauptsache auf Essen und Trinken im Wirtshause beschränkt, die Volkspoesie, Lied und Spruch sind fast verschwunden, dafür freilich praktische Lebensweisheit, Spott und Satire stark ausgebildet, die Sprache roh und derb. Aber die meist besonnenen, oft bis zum Schmutz geizigen Alten, die wilden, rohen, kraftvollen Jungen, die behäbigen, wenn auch oft beschränkten Frauen, die berechnenden, dabei oft sinnlichen, manchmal auch von französischer Kultur nicht zu ihrem Vorteil beleckten Jungfrauen bilden doch im Ganzen ein tüchtiges Bauerngeschlecht mit allen Untugenden der deutschen (reichsdeutschen) Bauern, aber ohne deren aus alter Zeit ererbte Gedrücktheit. Hin und wieder kommen bei aller Enge und Beschränktheit Gestalten vor, die man königliche Bauern nennen könnte, und die ihresgleichen in Deutschland nur etwa in bestimmten niedersächsischen Gegenden finden, auch wachsen aus dem geschilderten Boden immerhin genug „moralische" Ausnahmen an Männern und Frauen, für die der Dichter wohl Sympathie empfinden kann. Alle seine Menschen stellt der Dichter mit grandioser Naturtreue, mit tiefgründiger Psychologie dar. Im allgemeinen beschränkt er sich auf die bäurische Welt, von der städtischen will er nicht viel wissen, er betrachtet sie mit dem Auge des Bauern, der in den Städtern eigentlich unnützes Volk sieht, das er im Grunde mit durchzuschleppen hat — cum grano salis natürlich. Der Bauer ist bei Gotthelf der Aristokrat, darüber übersieht er aber den Proletarier nicht, den Tagelöhner, das Dienstvolk, und im Ganzen hat er die unterste Klasse mit gleicher, oft selbst mit größerer Liebe behandelt als den Bauern, wenn er auch weiß, daß das Heil seines Landes auf der Erhaltung eines tüchtigen Bauernstandes beruht, dessen schlimmste Feinde die städtischen Rechts- und Handelsagenten, die Wucherer und zuletzt die radikalen Politiker sind. Wie ich schon sagte, Bitzius schildert das Bauernleben als eine Welt für sich, man möchte fast sagen, als d i e Welt, und so oft er auch, namentlich in seinen späteren Werken das politische und allgemeine soziale Leben der Schweiz in seine Darstellung hereinzieht, es wird doch fast immer nur

als Hintergrund verwendet, die Bauern bleiben die eigentlich handelnden Personen. Das ist, wie die Dinge nun einmal lagen und zur Zeit noch liegen, nicht Beschränktheit, sondern Notwendigkeit und Wahrheit und in der Geschichte der Litteratur, wie bemerkt, geradezu eine That, eine, die sich kaum wiederholt hat, denn wer hat nach Gotthelf so resolut zu verfahren gewagt, so selbstverständlich und so aus dem Vollen dargestellt? Seine Werke enthalten buchstäblich die ganze Natur- und Kulturgeschichte des schweizerischen Bauerntums bis in die geringsten Einzelheiten herab, ja die Naturgeschichte des Bauerntums überhaupt, des westeuropäischen wenigstens, und werden deshalb ihren Wert behalten. Daß aber der Bauer ein sehr bemerkenswerter „Repräsentant des Menschengeschlechts“ ist, braucht wohl kaum gesagt zu werden, Gotthelf selber wußte das auch und meinte, das Leben gleiche der Luft, die oben und unten gleich sei, nur oben und unten ein wenig anders, gröber oder feiner gemischt, und daß sich die Menschen in sittlicher Hinsicht viel näher ständen, als man ihrem Äußern nach glauben solle. So ist denn der Bauernspiegel, wie man die Gesamtheit seiner Werke nennen kann, zugleich ein Weltspiegel, aus dem jeder lernen kann. Seit den Tagen Grimmelshausens war dergleichen nicht dagewesen in der deutschen Litteratur.

Auf die einzelnen Werke Gotthelfs können wir hier nicht ausführlich eingehen. Mit Recht bemerkt sein Biograph C. Manuel, daß das Erstlingswerk, der „Bauernspiegel“ das Ur- und Vorbild, ja das Programm von Bitzius späteren Schriften sei; seine wichtigsten Bücher seien darin schon in nuce enthalten, aus einzelnen Kapiteln des „Bauernspiegels“ seien später größere Einzelwerke hervorgewachsen. „So führen z. B. „Die Leiden und Freuden eines Schulmeisters“ das, was uns Gotthelf im „Bauernspiegel“ über das Schulwesen erzählt, in einem eigenen großen Gemälde aus; die „Armennot“ illustriert das Kapitel von der Verdingung armer Kinder, von den „Hüterbuben“ und den Mißbräuchen im Armenerziehungswesen überhaupt. Die beiden „Uli“ sind ein herrlicher Kommentar

zum Verhältnis zwischen Meister und Dienstboten, wie es schon im „Bauernspiegel“ in meisterhaften Zügen skizziert ist. „Anna Bäbi Jowäger“ erläutert die wichtigen Kapitel über Pfuscherei in der Medizin und in der Seelsorge, der „Geltstag“ führt den Unfug des Wirtshauslebens und dessen Einwirkung auf weiter davon berührte Verhältnisse aus. „Geist und Geld“ zeigt die erhebende, patriarchalische Seite des reichen Bauernhauses, während der „Schuldenbauer“ gleichsam die abschüssige Seite des Grundbesitzes schildert, das mühevolle und vergebliche Ringen des ärmeren ehrlichen Landbesitzers. Die „Käserei in der Vehfreude“ läßt uns einen tiefen Blick in die genossenschaftlichen und gemeinheitlichen Verhältnisse des Dorflebens werfen. Im „Zeitgeist und Bernergeist“ sehen wir den Konflikt der politischen Bewegung und Agitation mit dem Stillleben der Familien. In „Käthi“ endlich erscheint das rührende Bild ehrlicher und gottvertrauender Armut im täglichen Kampf mit Not und Bedrängnis, und viele kleinere Erzählungen ergänzen diese großen Einzelbilder und Lebensseiten bald in diesem, bald in jenem Stück“. So gab Gotthelf eine bäuerliche Comédie humaine wie Balzac, aber einen Grundplan wie Zola bei den Rougon-Macquarts hatte er nicht, alle seine Werke wurden aus dem sich nach den Zeitumständen einstellenden inneren Bedürfnis, praktisch zu wirken, geboren.

Sein beliebtestes Werk ist immer „Uli der Knecht“ gewesen, und es zeigt auch alle seine Vorzüge. Uli, ein Bauernknecht, arbeitet sich unter der Leitung eines tüchtigen „Meisters“ von einem „Hudel“, wie der Schweizer sagt, zu einem tüchtigen Menschen empor, der es zum Schluß ruhig wagen darf, ein großes Bauerngut zu pachten. Er ist nichts weniger als eine ideale Gestalt; zwar hat er einen guten Grund, aber er ragt weder durch Klugheit noch durch Willenskraft besonders hervor; Gotthelf macht es ihm auch keineswegs leicht, etwas zu werden, er muß gewaltig arbeiten und viel Lehrgeld zahlen, ehe er Frau und Pachtung bekommt, wie denn Gotthelf sagt, er könne die Wunschhütlein nicht leiden, durch die die Romanschreiber ihre

Helden glücklich zu machen pflegten. Das eben ist für den echten Naturalisten bezeichnend, daß er nichts mehr scheut, als dem gewöhnlichen Gange des Lebens, wie er sich durch Erfahrung nach und nach für ihn feststellt, Gewalt anzuthun, während der poetische Realist noch mit dem wirklichen Leben frei schaltet und waltet. Aber Gotthelfs Naturalismus ging nun auch wieder nicht soweit oder vielmehr, er hatte nicht die moderne pessimistische Färbung, daß er vor allem das Dunkle und Widrige dargestellt hätte — das thut er aus pädagogischen Gründen nur einmal, in der krassen Erzählung „Wie fünf Mädchen im Branntwein umkamen“, aber auch da noch mit Maß —, sondern der Dichter stellt, schon seiner gesunden Tendenz wegen, ein natürliches Verhältnis zwischen dem Streben und dem Erfolg her und vergißt auch nicht, daß im Menschenleben jederzeit das Glück sein Gewicht in die Wagschale werfen kann, wenn er auch dieses Glück Gottes Segen nennt. Im allgemeinen trägt „Uli der Knecht“ einen durchaus heiteren Charakter, was zum Teil auch ein Verdienst der Form ist, da zwar das Ganze keineswegs „komponirt“, aber doch jedes Kapitel leidlich abgerundet und als geschlossenes Bild hingestellt ist. Dabei bricht die Erzählung niemals ab, es führen nur oft wenige Sätze über Jahre hinweg. Es fehlt nicht an derben Scenen, besonders über eine Scene, wo zwei eifersüchtige Mägde einen großen Mistpfützenkampf ausfechten, ist oft die Nase gerümpft worden; sie ist aber durchaus an ihrem richtigen Platze und sticht aus dem Ganzen keineswegs unangenehm hervor. Wie die Derbheit, so fehlt auch die natürliche Poesie des Bauernlebens nicht, und um die Gestalt der Vreneli schlingt sie sogar üppige Zweige, ja, von da an, wo sich Uli nach manchen Irrungen ganz zu Vreneli wendet, ist fast das ganze Werk lautere Poesie. Die wunderbare Gabe Gotthelfs, Natur und Mensch auf eine Saite zu stimmen, zeigt sich in diesem Roman vollständig ausgebildet, vor allem erscheint hier auch die Charakteristik auf ihrer Höhe, und ein mächtiger, weil aus den Menschen und Dingen selbst entspringender, nicht in sie hineingetragener Humor. Freilich, eine Tendenz ist auch

da, es soll gezeigt werden, daß Fleiß und Treue noch zu etwas führen in der Welt; doch ist nichts Kleinliches darin, die Gesamtanschauung nicht beschränkt. — Mehr oder minder gilt die Charakteristik dieses Werkes auch von den andern, wenn auch die Schwächen Gotthelfs oft stärker hervortreten. Als diese gelten besonders seine oft leidenschaftlichen religiös-didaktischen Absichten, die das reine Kunstwerk nicht bloß im Ganzen nicht ermöglichen, sondern es oft im Einzelnen nicht gerade verderben, jedoch stören. Aber man beurteilt Bitzius ganz falsch, wenn man an ihn ästhetische Maßstäbe legt. Er war ein Thatmensch, eine zum praktischen Wirken berufene große Persönlichkeit, die nur, weil der Raum mangelte, auf das Schreiben verfiel, nun freilich großartige schriftstellerische und dichterische Gaben entfaltete, aber immer im Dienste der Praxis, nie in dem der Kunst. Gotthelf ist in erster Reihe sozialer Schriftsteller, dann erst Dichter und dieses nur, weil er damit jenes um so besser sein kann; nach ästhetischer Durchbildung zu streben kam ihm garnicht in den Sinn, er war und blieb Naturalist. Nur in seinen kleineren Erzählungen, die in den „Bildern und Sagen aus der Schweiz“ und den „Erzählungen und Bildern aus dem Volksleben der Schweiz“ gesammelt sind, wirkt er oft rein ästhetisch, es sind wahre Meisterstücke darunter, die nicht allzuviel hinter Gottfried Kellers besten Sachen zurückbleiben, aber auch das ist wohl schwerlich die Folge ästhetischer Bildung, sondern einfach das Verdienst der kleinen Form, in der es sich immer geschlossener, einheitlicher, reiner und eindringlicher gestaltet. „Elsi die seltsame Magd“ und „Wie Christen eine Frau gewinnt“ mögen als Muster dieses der heitern, jenes der ernsten Gattung genannt werden. Es sind nicht weniger als sechs Bände kleinerer erzählender Schriften von Gotthelf vorhanden.

„Ein großes episches Talent oder, wie man will, Genie“ hat Keller seinen älteren Landsmann genannt. Das ist in der That der Eindruck, den die Gesamtheit seiner Werke hinterläßt. Wenn es über die Bedeutung eines Epikers entscheidet, ob das Material seiner Geschichten und Gestalten neu, frisch und

lebendig, dem Leben entnommen, auf unmittelbarer Anschauung beruhend oder konventionell und buchmäßig ist, so gehört der Pfarrer von Lützelflüh unbedingt zu den größten Epikern aller Zeiten; denn an Fülle, Frische und Wahrheit des Details erreichen ihn nur ganz wenige seiner Genossen, nur die allerersten. Gotthelf wirkt in der That wie die Natur selbst auf uns ein, und es ist nicht ganz zu verwerfen, daß manche seiner gebildeten Verehrer an Homer erinnert haben. Wie bei diesem genießen wir auch bei Gotthelf „alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung", es stellt sich das epische Behagen ein, nicht bloß durch die Gegenständlichkeit, sondern auch durch die Einfachheit und den durchaus ruhigen und klaren Fluß der eigentlichen Erzählung, die tiefere innere Befriedigung aber bleibt gewöhnlich auch nicht aus, da dem so kräftigen, ja derben Manne doch auch Zartheit und Feinheit, ja, wie schon angedeutet, die eigentlich tragische Wehmut, die gerade leidenschaftliche Naturen selten vermissen lassen, nicht fehlten, und ein tiefes, nirgends ungesundes Naturgefühl sich bei ihm mit gründlicher Kenntnis der Menschennatur, deren gute Seiten er nirgends verkannte, vereinigte. Fast jedes seiner größeren Werke enthält eine Höhe, an der sich das Tiefste und Beste seiner Menschen offenbart, und er ist imstande, diese Höhen auch wirklich zu Höhen der Darstellung zu erheben, er deutet nicht bloß an, sondern zeichnet groß und deutlich und läßt die Empfindung mächtig hervorströmen. So hat Keller allerdings das Richtige getroffen, wenn er sagt: „Nichts Geringeres haben wir in Gotthelfs Werken als einen reichen und tiefen Schacht nationalen, volksmäßigen Ur- und Grundstoffs, wie er dem Menschengeschlecht angeboren und nicht angeschustert ist, und gegenüber diesem positiven Guten das Negative solcher Mängel, die in der Leidenschaft, im tiefern Volksgeschick wurzeln und in ihrem charakteristischen Hervorragen neben den Vorzügen von selbst in die Augen springen und so mit diesen zusammen uns recht eigentlich und lebendig predigen, was wir thun und lassen sollen, viel mehr als die Fehler der gefeilten Mittelmäßigkeit oder des

geschulten Unvermögens.“ Keller war in jungen Jahren ein politischer Gegner Gotthelfs und hat seine konservativ-religiöse Tendenz aufs heftigste bekämpft, aber auch er hat zugeben müssen, daß Gotthelf kein Reaktionär „im schlechteren Sinne des Wortes und mit allen gangbaren Nebenbedeutungen“ gewesen sei. Uns ist er überhaupt kein Reaktionär, nicht einmal ein konservativer Parteimann, sondern einer jener natürlichen Konservativen, denen die Erhaltung der Volkskraft und -gesundheit vor allem am Herzen liegt. Hat er aber die Besitzverhältnisse aufrecht erhalten wollen, die sozialen Rechte der Besitzenden verteidigt, so hat er auch eindringlicher als irgend ein anderer die sozialen Pflichten der Besitzenden gepredigt, schon, weil er ein rechter Priester vor dem Herrn, dann aber auch ein klarblickender und wohlwollender Mann war. Vor allem imponiert uns heute natürlich seine Kraft und Ursprünglichkeit, durch die er nicht bloß Auerbach und Reuter, Anzengruber und Rosegger, sondern selbst Keller übertrifft. Sein zeitgenössischer Pair war Balzac, der Vater des französischen Naturalismus, selbstverständlich aber nach französisch-romanischer Art Städter, nicht Bauer; als sein litterarischer und politischer Gegenfüßler hat in unserer Litteratur Gutzkow zu gelten, der in seiner Region ähnliches erstrebte, als was Gotthelf in der seinigen wirklich leistete, aber dessen Welt doch unendlich viel schattenhafter blieb als die des großen Schweizers, den seine Zeit im Ganzen verkannte, und den wir heute wenn nicht unter die größten, doch unter die stärksten germanischen Geister stellen.

Berthold Auerbach.

Nach Heinrich Heine ist Berthold Auerbach der einflußreichste Jude unserer Litteratur — man kann aber heute schon sagen „gewesen“; denn der Verfasser der „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ gilt jetzt nicht allzuviel mehr und wird schwerlich noch eine Auferstehung erleben. Wir haben uns in den

letzten Zeiten gewöhnt, alle Juden über einen Kamm zu scheren, dazu durch den internationalen Radikalismus, dem das Judentum verfallen ist, veranlaßt. Nichtsdestoweniger dürfen wir aber nicht vergessen, daß es auch innerhalb des Judentums wie innerhalb jedes anderen Volkstums verschiedene Typen giebt, und daß man diesen Typen nicht mit allgemeinen moralischen Nomenklaturen wie Gute und Böse, Gerechte und Ungerechte beikommen kann. Es ist meine Überzeugung, daß man in jedem Volk, Stamm u. s. w. vor allem zwei sich ergänzende Haupttypen zu erkennen vermag, und für die Juden möchte ich als solche Typen eben Heine und Auerbach hinstellen, diesen als den Humanitäts- und jenen als den Decadence-Juden bezeichnen. Unzweifelhaft, Berthold Auerbach stammt von Moses Mendelssohn ab und wurzelt in der Bildung unseres klassischen Zeitalters, nicht bloß zu Lessing, auch zu Goethe hat er ein entschiedenes Verhältnis gewonnen, und zwar durch das Medium seines Rassegenossen Spinoza hindurch, während Heine sicherlich von der falschen, die individuelle Willkür als Dogma setzenden Romantik ausgeht und, trotzdem daß er der deutschen Bildung sehr viel verdankt, ein tieferes Verhältnis zu ihr nicht besitzt. Heine, der wenigstens mütterlicherseits von jüdischen Hoffaktoren und Ärzten abstammt, war unbedingt feinerer Rasse als der aus einem Schwarzwälderdorfe hervorgegangene Auerbach, der mütterlicherseits Musikanten und väterlicherseits einen Rabbi als Vorfahren hatte, aber gerade daß Auerbach, zunächst auch Rabbinatskandidat, sich den Zugang zu der deutschen Bildung noch erkämpfen mußte, erfüllte ihn mit unbegrenztem Respekt vor ihr und bewahrte ihn vor der frechen Pietätlosigkeit, die das erste Kennzeichen der jüdischen Decadence ist. Der Rabbinatskandidat ist Auerbach bis zu einem gewissen Grade immer geblieben: Sein salbungsvolles Pathos, der lehrhafte Zug in ihm, die Schönseligkeit und wiederum die starke Neigung zur dialektischen Zersetzung, die das Talmudstudium mit sich bringt, gehören, wenn auch in der jüdischen Natur begründet, wesentlich diesem Rabbinatskandidaten an. Sympathischer ist am Ende die

Heinische Art, mag sie auch dem deutschen Wesen feindlicher gegenübertreten: Beruht das Humanitätsjudentum sicherlich nicht immer auf Heuchelei, so doch zuletzt auf der Furcht vor einer entscheidenden Auseinandersetzung, und es nimmt oft wenig angenehme Formen an. Auerbach selber galt als naiv und harmlos, aber es hat auch viele Leute gegeben, die seiner Naivetät nicht recht trauten, und jedenfalls gingen ihm jüdische Eitelkeit und Schlauheit nicht ab, ja, er hatte auch seinen Teil von dem infernalischen jüdischen Haß gegen Feinde und Andersgeartete, wie das sehr klar sein Verhältnis zu Hebbel beweist. Dieser hatte ihn 1848 zu Wien kennen gelernt und charakterisierte ihn dann sehr scharf: „Ich hoffe nicht ungerecht gegen den Volks- und Kalendermann zu sein; ich erkenne sein Talent, fremden Tiefsinn auszubeuten und den entlehnten Grundgedanken mit eigentümlichem Detail so gut zu bekleiden, daß er fast unsichtbar wird, vollkommen an, aber er ist unlauter durch und durch. Davon überzeugte ich mich im Jahre 1848, wo er sich in Wien befand und mich aufsuchte, persönlich. Er war damals radikal. Gut, es waren's viele. Er schwärmte für Hecker und Struve und nahm es mir gewaltig übel, daß ich nicht mit schwärmte. Schön, ich mußte in der Zeit auch von andern über meine Nüchternheit manches ausstehen. Er griff mit zu den Waffen, als die Entscheidung heranrückte. Das war sogar brav, nicht wahr? Nein, lieber Freund, denn er ging nicht mit an die Linie, wo gefochten wurde, er begab sich damit in die Kaffeehäuser oder in den Reichsrat, um dort Journalartikel auszuarbeiten und das frisch vergossene Blut der armen bethörten Opfer auf der Stelle bei Redakteuren und Buchhändlern zu versilbern. Er trug das Gewehr aus Feigheit, um sich zu sichern, denn Schuselka donnerte von der Tribüne herab, man brauche jetzt keine Spaziergänger, und Robert Blum nebst Julius Fröbel forderten die Massen auf, sich der inneren Feinde zu entledigen. Da gehörte Mut dazu, ohne das Wahrzeichen der sogenannten guten Gesinnung, die Flinte, über die Straße zu gehen; man wurde, wie es mir selbst beinahe widerfahren

wäre, gepackt und gepreßt, aber ich fand es namenlos niederträchtig, sich zur Volkssache zu bekennen, eine Waffe in die Hand zu nehmen und sich nicht allein nicht am Kampfe zu beteiligen, sondern unter ihrem Schutz gemeine Industrie zu treiben." Nun, Auerbach hat später in Berlin seine Geschichten bei Hofe vorgelesen und den roten Adlerorden bekommen, er ist 1870 durchaus nationaler Poet gewesen, und ich bezweifle keinen Augenblick, daß er es ebenso überzeugt war, wie 1848 Radikaler. Hebbel freilich hat seine rigorose Anschauung schwer büßen müssen: Auerbach hetzte nicht nur Otto Ludwig gegen ihn auf, sondern suchte ihn noch viel später Erich Schmidt gegenüber als den „Lazarettgaul im Drama" hinzustellen, wie denn auch noch aus seinem Nachlaß eine ebenso unverständige wie bösartige Kritik der „Maria Magdalene" hervorgetreten ist. Das alles nur so nebenbei, um auch bei dieser „harmlosen Natur", diesem „guten Deutschen" zu einiger Vorsicht zu mahnen, zumal da, wo er in seinen Dorfgeschichten das Verhältnis der Juden zu ihren christlichen Mitbürgern darstellt oder seine politischen Ideale entwickelt. Innerhalb des bürgerlichen Liberalismus war für ihn Raum, da ist kein Zweifel, und so national wie dieser ist der Schwarzwälder Jude auch gewesen — aber wir geben nicht viel mehr auf die völlig instinktlose nationale Gesinnung der früheren Zeit. Im besonderen für das Verhältnis Auerbachs zur deutschen Kunst wollen wir doch noch bemerken, daß er nicht bloß Hebbel, sondern auch Grillparzer sehr schroff beurteilt und selbstverständlich Richard Wagner „mit Ingrimm" abgethan hat. Das thaten die Bourgeoispoeten freilich alle.

Er ist entschieden einer, wie Freytag vom Jungdeutschtum ausgegangen und zum poetischen Realismus gediehen. Doch ist auch ein an das Münchnertum erinnerndes schönseliges Element in seiner Dichtung, und so darf man sagen, daß er zwischen allen dreien Richtungen der Zeit in der Mitte steht, wie er denn auch zu Gutzkow, zu Otto Ludwig, Freytag und Keller, und endlich zu Heyse Beziehungen gehabt hat. Seine „That" waren die „Schwarzwälder Dorfgeschichten", die die Dorf-

geschichten-Ära in der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts begründet haben, freilich als Mode; denn die Gattung war seit dem Auftreten Jeremias Gotthelfs und Immermanns „Oberhof“ vorhanden. Von diesem letzteren mag Auerbach zu seinen Erzählungen angeregt worden sein, durch ihn ihre Zeitgemäßheit erkannt haben, ausgegangen aber ist er, wie seine ersten Stücke zeigen, von J. P. Hebel: Dessen Anekdote hat er zur Geschichte erweitert und auch den Ton von ihm übernommen; der „Tolpatsch“, die „Kriegspfeife“, „Befehlerles“ und wie die Erstlingswerke Auerbachs sonst heißen, weisen noch deutlich den anekdotischen Kern auf. Die meisten der frühesten Geschichten haben auch, wenn nicht eine liberale Tendenz, doch liberale Anschauungen, und so fand das Publikum der Zeit, das den jungdeutschen Salonroman satt hatte, Gefallen an den Erzählungen, und Auerbach wurde rasch ein berühmter Mann. Man wird nicht bestreiten können, daß er dann tüchtig weiter gearbeitet hat, aber gegen seine Natur konnte er selbstverständlich nicht: Wohl kannte er das dörfliche Leben seiner Heimat, eine Fülle von Gestalten war von Jugend auf an ihm vorübergeschritten, und er vermochte sie und ihr Geschick immerhin festzuhalten, doch in den letzten Gründen weiß er nicht immer Bescheid, er legt unter und deutelt hinein und erreicht nicht die absolute Echtheit, die Jeremias Gotthelf bis in die letzte Gebärde und den geheimsten Seelenvorgang aufweist. Man braucht nur Auerbachs Lauterbacher mit Gotthelfs Käser zu vergleichen, um sofort zu erkennen, wie unendlich viel „litterarischer“ des Schwarzwälders Dorfgeschichte ist als die des Schweizers. Und da giebt es noch Leute, die Auerbach beglückwünschen, daß er der „Schmutzmalerei“ Gotthelfs immer aus dem Wege gegangen sei! Wem er aber nicht aus dem Wege ging, das war der Effekt, nicht gerade der im schlechten Sinne; er liebte es, die Konflikte des bäuerlichen Lebens zu überspannen und den dramatischen Ausgang herbeizuführen, den das in fester Sitte eingehegte bäuerliche Leben in der Regel vermeidet. Weiter aber hat er das Seelenleben der Bauern auch dialektisch zerbeizt

und ihnen, wenn auch nicht gerade spinozistische, doch Auerbachsche Weisheit in den Mund gelegt und andererseits wieder, namentlich in weiblichen Naturen, mit der berühmten „zweiten" Naivetät gearbeitet, die nirgends unerträglicher ist als beim Landvolk. Man kann alle diese Schwächen schon bei den frühesten Erzählungen verfolgen, die noch die relativ natürlichsten sind; sie steigern sich dann immer mehr, je größere Vorwürfe Auerbach sich wählt. Die umfangreichste Erzählung seines ersten Bandes ist „Ivo der Hairle", die Geschichte eines Knaben, der katholischer Pfarrer werden will; man wird nicht leugnen können, daß die Entwickelung in den Hauptzügen richtig gegeben ist, ein letztes Etwas fehlt einem aber doch. In dem „Lauterbacher" haben wir nicht bloß in dem Schulmeister etwas Rabbinatskandidatenmäßiges, sondern auch in der Hedwig etwas Gurli- oder Mimilihaftes. Auch das Lorle in der berühmten „Frau Professorin", die dann die Birch-Pfeiffer zu Auerbachs höchstem Ärger dramatisierte, ist keineswegs echt, und die Handlung ist künstlich zugespitzt; denn, wie schon Adolf Stern bemerkt hat, „die Starrsinnigkeit, mit der das Lorle den gesamten städtischen Verhältnissen, in denen ihr Mann lebt, gegenübertritt, ihnen innerlich fremd bleibt, ihnen trotzt und unglücklich wird, ehe der Maler irgend einen wesentlichen Anlaß dazu gegeben hat, läßt sich weder mit der weiblichen Bildsamkeit, noch mit der Liebe, die das Dorfkind für Reinhard empfindet, in Einklang bringen." Noch stärker outriert und von Reflexion durchbeizt ist die Erzählung von dem Gottesleugner „Lucifer". Dagegen ist Auerbach in „Diethelm von Buchenberg", der Geschichte eines Mordbrenners, das Beste gelungen, was er je geschaffen hat, man kann von einem bäuerlichen Seitenstück zu Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" reden, wenn auch die psychologische Arbeit nicht so fein ist. Wäre die Ludwigsche Geschichte früher entstanden, so könnte, ja müßte man von Nachahmung reden; nun ist nur der direkte Einfluß Otto Ludwigs auf Auerbach während der Entstehung des „Diethelm" anzunehmen, der ist aber auch sicher. Der Einfluß, den der große Thüringer

Psycholog auf den Schwarzwälder geübt, hielt dann auch noch für den „Lehnhold“ vor.

In den späteren größeren Dorfgeschichten Auerbachs, dem „Barfüßele“, „Joseph im Schnee“, Edelweiß“, hat die selbstgefällige Manier des Autors das frische Gestalten unzweifelhaft überwuchert. Mir ist schon das berühmte „Barfüßele“ ganz unleidlich, obschon es Otto Ludwig über die Puppen lobt. Seine Bemerkungen sind gewiß nicht falsch, so, wenn er sagt, daß der Reiz, den die Erzählung ausübt, im Schmelze ihrer Gedankenhaftigkeit, in der Schönheit der Melodie der Reflexionen liege. Nur schade, daß die Reflexionen im Munde der Heldin durchaus den Charakter des Gemachten tragen (auf solche „naive“ Albernheiten wie „Der Metzgerhund hat eine ganz andere Stimme als die Lerche“ will ich einmal kein Gewicht legen), daß diese und die ganze Geschichte bedenklich in die Marlittsche Region gerät. Aber Ludwig vergleicht ganz ruhig das „Barfüßele“ mit den „Leuten von Seldwyla“ Kellers und meint, es seien Reden darin „trotz Shakespeare“. Man weiß nicht, was man sagen soll. Und doch hat Ludwig die Schwächen der Dorfgeschichte Auerbachschen Stils sehr wohl erkannt, „die gemachte Naivetät, Sentimentalität, die Anbetung der eigenen Figuren, das Herzlichthun, all das, wodurch die Wahrheit von neuem zur Lüge geworden ist, die maskierte Bildung, die für naive Natur gelten soll, wenn der Autor seinen naiven Figuren seine eigene Reflexion unterlegt“ — es ist sicher, daß man alles dies bei Auerbach selber in Reinkultur findet, bei Jeremias Gotthelf aber nichts davon. Es wird doch wohl nur der „Diethelm von Buchenberg“ von Auerbach wahrhaft lebendig bleiben, seine Zeitbedeutung für die deutsche Litteratur kann ihm aber nicht abgestritten werden.

Wie er vor seinen Dorfgeschichten große Reflexionsromane („Spinoza“, Dichter und Kaufmann“) geschrieben, so wandte er sich, nachdem die Mode der Dorfgeschichten vorüber war, zu solchen zurück, nur daß er sie jetzt nicht mehr an historische Gestalten anschloß, sondern Zeitromane gab. Es dürfte Erich Schmidt nicht zu bestreiten sein, daß diese, vor allen „Auf der Höhe“

und „Das Landhaus am Rhein", geistigen Gehalt haben, aber als Lebensdarstellungen bedeuten sie darum auch um so weniger, ja, selbst wer nichts weiter als Gedanken sucht, fühlt sich zuletzt durch die Manier Auerbachs abgestoßen: Der Kollaborator aus der „Frau Professorin", der schon nicht ganz leicht erträglich war, aber doch als Nebenfigur noch komisch wirken konnte, drängt sich jetzt als überweiser Humanitätsjude überall direkt vor, und es ist noch milde, wenn man, sich daran ärgernd, von „unmännlicher Schönrednerei und unwahrer Bewunderung aller erdenklichen Erscheinungen und Menschen der Gegenwart" redet. Auerbach erhielt auch seine Strafe; denn seine letzten Lebensjahre wurden durch den neuerwachenden Antisemitismus verbittert, dessen Angriffe er persönlich vielleicht nicht verdient hatte, der aber, indem er das deutsche Volk u. a. auch argwöhnisch gegen den üblichen humanitären Salbungsbrei machte, sicherlich eine geschichtliche Mission erfüllte.

Adalbert Stifter.

Unter der Überschrift „Die alten Naturdichter und die neuen" findet man in Hebbels Gedichten das folgende Epigramm:

„Wißt ihr, warum auch die Käfer, die Butterblumen so glücken?
Weil ihr die Menschen nicht kennt, weil ihr die Sterne nicht seht!
Schautet ihr tief in die Herzen, wie könntet ihr schwärmen für Käfer?
Säht ihr das Sonnensystem, sagt doch, was wär' euch ein Strauß?
Aber das mußte so sein; damit ihr das Kleine vortrefflich
Liefertet, hat die Natur klug euch das Große entrückt."

Es sind auch die Dichter angegeben, auf die das Epigramm zielt: Brockes, Geßner, Stifter u. s. w., und Adalbert Stifter, der dadurch schwer gereizt wurde, hat dann in der Vorrede zu seinen „Bunten Steinen" die Verteidigung des Kleinen unternommen: „Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne

halte ich für groß; das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja, ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen ... So wie es in der äußeren Natur ist, so ist es auch in der inneren, in der des menschlichen Geschlechts. Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung seiner selbst, Verstandsgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heiteren, gelassenen Streben, halte ich für groß: mächtige Bewegungen des Gemüts, furchtbar einherrollender Zorn, die Begier nach Rache, den entzündeten Geist, der nach Thätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern für kleiner, da diese Dinge so gut nur Hervorbringungen einzelner und einseitiger Kräfte sind wie Stürme, feuerspeiende Berge, Erdbeben. Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird.“ Man erkennt da sofort den einseitigen Optimismus Stifters, ja, seinen Quietismus, und nicht minder die ästhetische Beschränkung, die nicht weiß, was Vordergrund und Hintergrund in der Kunst ist, daß der Kampf im Vordergrunde die ewige Ruhe im Hintergrunde, die Leidenschaft, die das einzelne Dasein durchtobt, die sittliche Weltordnung, auf der die Gesamtexistenz beruht, nur um so mächtiger hervortreten läßt. Was Stifter für die Kunst im allgemeinen geltend macht, gilt nur für eine ihrer Gattungen, die Idylle, deren Lebensrecht freilich keiner bestreiten darf. Aber die subjektive Berechtigung haben die Anschauungen des Dichters natürlich, ja, sein konservativer Sinn und seine Liebe zum Kleinen, mit denen sich eine große Stimmungsmacht naturgemäß verbindet, sind an und für sich wertvolle Güter, die keiner Litteratur völlig verloren gehen dürfen. Es ist nicht wahr, daß Stifters Schriften „der wehmütige-weise Abschiedsgruß

einer schon halb erstorbenen Zeit" sind, sie haben vielmehr ein ewiges Moment, immer wieder wird und muß es Menschen geben, die so wie er zur Natur und zum Leben stehen — und bisher ist noch kaum ein Ersatz für ihn da. In seiner Zeit war er keineswegs ein Reaktionär, sondern im Gegenteil ein Fortschrittler: Die Freude an der Fülle der Erscheinungen, die man ganz thörichterweise dem jungen Deutschland vindiciert hat, brachten er und seinesgleichen in den vierziger Jahren wieder in die deutsche Litteratur hinein und ermöglichten so den Aufschwung des Realismus im fünften Jahrzehnt. Man kann ihn nicht Jeremias Gotthelf gleichstellen, dem streitbaren Pfarrer, der auch eine Darstellerkraft ersten Ranges war, aber einem Auerbach gegenüber, der im übrigen eine ähnliche Aufgabe erfüllte und auch den etwas schulmeisterlichen Zug und den Optimismus mit ihm teilt, besitzt er noch immer ein nicht unbedeutendes Plus an Poesie."

Sein Hauptwerk sind seine „Studien", die von 1840 an erschienen und dann von 1844—1850 gesammelt wurden. In ihnen kann man auch seine Entwickelung genau verfolgen: Es ist kein Zweifel, daß er von Jean Paul ausgegangen ist, die ersten Studien „Der Kondor" und „Feldblumen" verraten es ganz deutlich. Romantische Einflüsse fehlen auch nicht ganz, man möchte Stifter fast einen realistischen Eichendorff nennen; bei ihm wie bei diesem Romantiker findet sich das romantische selige Hinträumen und auch die romantische Sehnsucht wie eine gewisse idealistische Verschwommenheit der Figuren, nur daß Stifter doch die Naturumgebung seiner Menschen, die meistens seine eigene Heimat ist, ganz realistisch treu hinstellt und mit tausend geschauten Einzelzügen statt mit dem üblichen romantischen Apparat wirkt. Das Träumen ist auch bei ihm nicht mehr Nichtsthun, sondern innige Hingabe an die Natur, seine Sehnsucht geht nicht mehr in die Weite, sondern in die Tiefe, in das vom Menschen Unentweihte, möchte man sagen, auch schließt die Idealität seiner Gestalten ein festes Hineingestelltsein ins Leben, in einen Beruf nicht aus. So besteht die Ähnlichkeit Stifters

mit der Romantik doch zuletzt nur in der Ähnlichkeit der Wirkung, die aber mit andern Mitteln erzielt ist. Mehr und mehr ist auch Goethe auf den Dichter von Einfluß geworden, vor allem hat er seinen Stil bestimmt, zuerst in durchaus günstiger Weise, bis dann Stifter zuletzt gar in den Bann des Goethischen Altersstils geriet, nicht ohne tiefere Ursache: Das Lehrhafte überwog in ihm mehr und mehr. — Den echten Stifter finden wir zuerst in seinem „Heidedorf", das man im Ganzen als Hirtenidyll bezeichnen mag, obgleich es auch ein Stück freilich nicht ganz klarer Entwickelungsgeschichte des Genius ist, und in seinem „Hochwald", einer tragischen Geschichte aus dem dreißigjährigen Kriege, die als solche aller Bestimmtheit ermangelt. Aber wir vermissen sie nicht: Mit unwiderstehlicher Macht umspinnt uns der Urwaldzauber, den Stifter hier so frisch wie nirgends sonst herausgebracht hat, und wir träumen das Idyll an dem entlegenen Bergsee, in das eine Rauchwolke aus dem Kriege nur von ferne hereinweht, beseligt mit. Man hat gesagt, daß Stifter nur ein Naturbeschreiber sei, aber wenn die Naturbeschreibung Wirkungen erzielt wie hier, dann soll man sie hoch in Ehren halten: Das Ganze ist wie eine Waldeinsamkeit von einem großen alten Meister, von dem zauberhaften, sonndurchleuchteten Grün heben sich zwei zarte Frauengestalten in weißen Gewändern leuchtend ab, und daß das selige Idyll zuletzt tragisch ausgeht, verstärkt noch die Stimmung. In mancher Beziehung ist der „Hochwald" Stifters bestes Werk geblieben. — Weiter und auf stärkere Wirkungen angelegt ist schon „Die Narrenburg". Wir kennen solche Schlösser schon von Eichendorff her, aber der Realismus Stifters, sein antiquarischer Sinn, der gleich stark entwickelt neben seinem Natursinn steht, weiß sie anschaulicher hinzustellen, und dann haben wir als Gegensatz zu dem seltsamen Schlosse und seinen seltsamen Menschen das fröhliche Wirtshaus in der grünen Fichtau mit seinen tüchtigen Menschen. Auch dieses Werk übt großen Reiz, es ist bei Stifter eben doch mehr wie bei seinen romantischen Vorgängern, mehr Detail und daher

auch größere Bestimmtheit der Stimmung. Man kann sie ja nicht mit wenigen Worten umschreiben, aber wer die besten Stifterschen Werke liest, dem bleiben sie gleichsam als Gemälde im Gedächtnis, während die verwandten Werke der Romantik eher musikalische Erinnerungen hinterlassen. — Sehr lieb ist mir immer auch die längere Erzählung „Aus der Mappe des Urgroßvaters“ gewesen, die Geschichte eines Landarztes im siebzehnten Jahrhundert, die zugleich ein Stück Kulturgeschichte ist, indem sie das Entstehen einer größeren Siedelung im Waldgebirge zeigt. In dieser Erzählung ist besonders die Schilderung eines Glatteises berühmt, das Menschen und Tiere mit einem Panzer umzieht und ungeheure Verwüstungen in den Wäldern anrichtet — man kann sich kaum etwas Packenderes denken, die atemlose Spannung der Menschen der Erzählung teilt sich ohne weiteres auch dem Leser mit. Auch die Darstellung eines kleinstädtischen Schützenfestes in diesem Werke ist sehr vortrefflich. Daneben enthält es aber auch tief ergreifende rein menschliche Situationen, und wenn die drei Hauptgestalten, der Arzt, der Obrist und seine Tochter vielleicht auch in der Gesamthaltung etwas zu stilisiert-edel erscheinen, man gewinnt doch warmen Anteil an ihnen. Die „Mappe“ ist die erste Erzählung Stifters, in der die Romantik völlig überwunden erscheint. — Als ein Prachtstück Stifterscher Kunst hat immer die Erzählung „Abdias“ gegolten, in der sich der Dichter nun aus den Waldbergen seiner Heimat hinaus und sogleich in die afrikanische Wüste wagt, damit den Beweis liefernd, daß er nicht bloß eine wundervolle Beobachtungsgabe, sondern auch eine mächtige dichterische Phantasie besaß. Und hier schafft er nun auch in dem Juden Abdias einen Charakter, hier giebt er eine wirkliche Schicksalsgeschichte, wenn er auch nach seiner Weise das Düstere zu mildern versucht. „Eigentlich“, sagt er, „mag es weder ein Fatum geben, als letzte Unvernunft des Seins, noch auch wird das Einzelne auf uns gesendet; sondern eine heitere Blumenkette hängt durch die Unendlichkeit des Alls und sendet ihren Schimmer in die Herzen — die Kette der Ursachen und Wirkungen — und in das

Haupt des Menschen ward die schönste dieser Blumen geworfen, die Vernunft, das Auge der Seele, die Kette daran anzuknüpfen, um an ihr Blume um Blume, Glied um Glied hinabzuzählen bis zuletzt zu jener Hand, in der das Ende ruht." In der Erzählung jedoch merkt man von einer Blumenkette nichts, wenn auch der unheimliche Abdias durch seine Tochter Ditha lieblich kontrastiert ist. — Etwas wie psychologische Meisterschaft sogar verrät dann die Erzählung „Brigitta", eine der besten Kompositionen Stifters, die ihm in der Schilderung der ungarischen Steppe auch seine besonderen Vorzüge zu zeigen gestattet. Sehr ansprechend sind endlich noch der „Hagestolz", in dem ein Menschenfeind und ein idealischer Jüngling in wirksamen Gegensatz gestellt, wie gleichzeitig eine liebliche Hügellandschaft und die Alpennatur, und der leise humoristische „Waldsteig". Die übrigen Studien „Das alte Siegel", „Zwei Schwestern" und vor allen „Der beschriebene Tännling" mit seiner Schilderung standesherrlicher Jagdherrlichkeit enthalten wenigstens schöne Einzelheiten.

Nach seinen Studien hat Stifter zunächst die „Bunten Steine" gegeben, die er für die Jugend bestimmte. Der erste „Granit" ist ein Jugendidyll, das lebendig in die Heimat Stifters einführt, von den andern ist der „Bergkrystall" mit seiner Schilderung der in der winterlichen Alpenwelt verirrten Kinder mit Recht berühmt. Von den kleineren Einzel-Erzählungen, die zum Teil erst aus Stifters Nachlaß erschienen, mögen „Prokopus", der sich an die Narrenburg anschließt, „Nachkommenschaften" und „Der Kuß von Sentze" genannt sein. Stifters größtes Werk, der dreibändige Roman „Der Nachsommer" zeigt des Dichters Schwächen auf der Höhe: Schilderung und Betrachtung überwuchern alles. Friedrich Hebbel, der den Roman frisch besprach, glaubte nichts zu riskieren, wenn er dem, der ihn auslesen würde, die Krone von Polen verspräche; Friedrich Nietzsche hat dann freilich gesagt, das Buch gehöre mit Goethes Schriften, Lichtenbergs Aphorismen, dem ersten Buch von Jung-Stillings Lebensgeschichte und Kellers „Leuten von

Seldwyla" zu dem wenigen, was von deutscher Prosa wert sei, immer und immer wieder gelesen zu werden. Man braucht wohl in das ästhetische Urteil Hebbels keinen Zweifel zu setzen. Auch Stifters historischer Roman oder wie er selbst sagte, „auf Geschichte beruhende" Erzählung „Witiko", die einen Teil eines großen Cyklus „Die Rosenberge" bilden sollte, ist mißlungen. Seine Anschauung über den historischen Roman war nicht so übel: er verlangte „historisches Mitleben", das Historische möglichst unverändert und das vielgliedrige Leben der Völker, nicht das Schicksal einzelner Gestalten im Vordergrund, also für den Roman ungefähr das, was Gerhart Hauptmann und Genossen in ihren Dramen versucht haben, nur dies natürlich nicht aus einem naturalistischen Formprinzip heraus, sondern aus einem Respekt vor der Realität. Ich bin auch der Ansicht, daß der Dichter die Geschichte mitleben muß, sie nicht bloß als Stofffundgrube betrachten darf, und daß echt dichterische Phantasie an der Verlebendigung des historischen Stoffes, wie er vorliegt, eine so hohe Aufgabe hat, daß sie der Geschichte niemals Gewalt anzuthun braucht, um ein volles Dichterwerk heraus zu bekommen. Gott dichtet besser vor, als wir Menschen je nachdichten können. Speziell der historische Roman kann den Weg der Geschichte selbst gehen und wird, wenn er die Darstellung des Gesamtlebens eines Volkes mit im Auge hat, vielleicht weiter kommen, als wenn er der Schnur des Abenteuerlebens einer einzigen Gestalt folgt. Wer meine „Dithmarscher" kennt — ich weiß wohl, daß sie nicht durchaus musterhaft sind — wird ungefähr verstehen, wie ich es meine. Nun, Stifter besaß für einen historischen Volksroman einfach nicht Temperament genug und verstand auch nicht die Kunst der Konzentration und Typisierung, die bei solcher Arbeit natürlich erst recht nötig ist. Es ist klar, daß auch diese Art des historischen Romans der hervorragenden Gestalten keineswegs zu entbehren braucht; denn die wirkliche Geschichte hat sie ja auch.

Man sieht jedenfalls, daß der Dichter des Böhmerwalds —

das bleibt Stifter doch vor allem — keineswegs eine Erscheinung ist, über die man heute ohne weiteres zur Tagesordnung übergehen kann. So sehr er der Natur und der Weltanschauung nach von den Modernen verschieden ist, sein Respekt vor der Realität verbindet ihn mit ihnen, und im besonderen die Heimatkünstler können sehr viel von ihm lernen, wie man die heimische Natur schauen und wie man sie lieben muß. Freilich, Hebbel hat recht, der Mensch ist die Hauptaufgabe der Dichtung, und Jeremias Gotthelf, der große Menschenkenner und Gesellschaftsdarsteller, steht weit über Stifter. Aber in unseres Vaters Hause sind viele Wohnungen und in gewisser Richtung hat auch Stifter sehr gut gewirkt: Storms Stimmung stammt doch wohl auch mit aus den „Studien“, Roseggers „Schriften des Waldschulmeisters“ können die Herkunft aus der „Mappe des Urgroßvaters“ nicht verleugnen, und auch Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählungen scheinen mir von der Kunst des älteren Landsmannes nicht ganz unbeeinflußt geblieben zu sein. Ich glaube, daß man die „Studien“ noch sehr lange in Deutschland im grünen Waldesschatten oder in der Sommerlaube mit höchstem Genusse lesen wird.

Friedrich Hebbel.

Man hat es lange nicht wahr haben wollen und bestreitet es heute noch: Friedrich Hebbel ist der größte deutsche Dichter, der seit Goethes Tode aufgetreten ist, der einzige, der ganz aus eigenen Mitteln lebte. Und er ist ausgeprägt der Dichter des deutschen Nordens, wie Grillparzer der des Südens ist; die Nordsee mit ihrem rauhen Hauch, ihrem grauen Gewoge, ihrer unberechenbaren Tücke, aber auch ihrer elementaren Gewalt, ihrer herben Schönheit ist die Amme seiner Poesie, die ihrem Gesamtcharakter nach echte, erbarmungslose, aber eben darum auch große, das Menschenherz stählende Tragik ist. Immer höher wächst die kraftvolle, einen Zug des Leidens nicht verleugnende, aber mit

gewaltigem Willen gegen das Schicksal ankämpfende Gestalt dieses nordischen Dichters vor seinem Volke empor, immer deutlicher erkennt man, daß dort, wo man einst Willkür sah, eherne Notwendigkeit ist, daß der Mann und seine Kunst nicht bloß — das ist bei allen wahren Dichtern der Fall — zusammengehören, sondern daß sie bis zu jenem verhängnißvollen Grade eins sind, wo Dichten beinahe Verbluten bedeutet. Hebbels Genius ist ein Dämon, dessen dunkle Flügel des Dichters Lebensweg lange, lange überschatten, aber das unermüdliche Ringen des Poeten wie des Menschen macht dann den Dämon lichter, milder und, zuletzt glauben wir in ihm doch den treuen Eckart zu erkennen, der zu den Höhen der großen, reinen, strengen Kunst emporführt, auf denen Mode und Sensation, Erfolg und Name, Erholung und sogenannte Erhebung und, was den Tagesmenschen sonst noch Kunst ist, wesenlose Begriffe sind.

Was Hebbel geworden ist, das ist er von Natur, als Erbe des stolzen, starken, harten, trotzigen Volkstums der Dithmarscher, dem er angehört, gewesen; Lebensumstände, Zeitverhältnisse erscheinen bei ihm nur als Felsblöcke, die ihm das Schicksal in den Weg wälzt, die er fortschaffen muß, nur, um seiner Kraft bewußt zu werden. Leicht fortzuschaffen waren sie aber nicht, Hebbels Lebensgeschichte ist bis tief in sein Mannesalter hinein Leidensgeschichte, und schon auf dem Antlitze des Knaben, dem Sohn des armen Wesselburner Maurers, sicher aber auf dem des Jünglings, der als Schreiber in der Kirchspielvogtei seines Heimatortes im wahren Sinne des Wortes „dient", und dem des Hamburger „Freitischlers", des hungernden Studenten zu München, des angehenden „Litteraten" abermals zu Hamburg bemerken wir den düsteren Trotz, der die einzige Waffe des werdenden Künstlers gegen die feindliche Welt und das harte Schicksal ist. Zum großen Künstler, zu nichts anderem war Friedrich Hebbel bestimmt, aber er gehörte nicht zu den Götterlieblingen, denen eine glückliche Natur und ein günstiges Geschick die ihrer selbst sichere Entwickelung und ein lebensfreudiges Schaffen, Schmerz und Lust in dem richtigen Verhältnisse gleichsam als Geschenk

des Himmels verleiht,/ er mußte sich als Mensch wie als Künstler jeden fußbreit Boden erkämpfen, mußte an Welt und Menschheit und seinem Talent verzweifeln und selbst schuldig werden, ehe ihm das erlösende, ach, zunächst auch nur halberlösende Werk gelang. Die Not, äußere wie innere, hat Hebbel früh gereift, aber zu größerer Produktion ist er erst spät gekommen, er war keiner von den Alleskönnern und Immerfertigen, die die leeren Seiten der Litteraturgeschichte füllen. Nur eine Anzahl schöner Gedichte hat seine frühe Jugend hinterlassen, Gedichte, die, ohne äußerlich durch besondere Eigenart aufzufallen, starke Persönlichkeit, tiefes Gefühl, nicht zum wenigsten auch das schon erwachte Verständnis für innere Form verraten und in ihrer wehmütigen Schönheit tief zu rühren vermögen. Was man so einen Liederquell nennt, war in dem nordischen Dichter nicht, aber sein ganzes Leben hindurch ist ihm die Lyrik treu geblieben: Die mächtigsten und unheimlichsten und wieder die reinsten Bilder, die er geschaut, das Tiefste, was er empfunden, vor allem auch die Begleitempfindungen seiner gewaltigen Gedankenarbeit, seine metaphysischen Gefühle hat er in meist schlichten, aber kraftvollen Versen niedergelegt, deren besonderer Reiz in der niemals fehlenden mächtigen Resonanz der großen Persönlichkeit des Dichters besteht. Die Meisterstücke Hebbels, einige gewaltig-realistische Balladen, manche zu völliger Rundung gediehene reinlyrische Stücke, darunter auch einige Sonette, endlich seine besten Epigramme, Bilder wie Sprüche, sind ohnegleichen in unserer Dichtung.

Aber Hebbel ist vor allem Dramatiker, Tragiker. Er besaß das fortreißende leidenschaftliche Temperament, das ein Dichterwerk mit wahrhaft dramatischem Leben erfüllt, die gewaltige Willenskraft, die den handelnden Menschen des Dramas den dramatischen Stempel verleiht und die Handlung selbst bis zur letzten Konsequenz durchführt, er besaß auch den metaphysischen Tiefblick, der die Grundverhältnisse menschlicher Natur und menschlichen Geschicks zu erkennen vermag und bis zur Weltwurzel hinabstrebt, und dazu die dialektische Begabung, die in

der Eins die Zwei erblickt, den großen Zwiespalt der Welt, die gegeneinander wirkenden Kräfte deutlich erschaut und so die in Welt und Leben vorhandenen, dem Drama nötigen Konflikte zu erfassen, hinzustellen, auszugestalten und, soweit es möglich ist, aufzulösen vermag. Und von Jugend auf geht seine Sehnsucht in die große Welt, sich ihrer zu bemächtigen, sein Leben lang kann er das Menschenmeer der Großstadt nicht entbehren, er „verzehrt Menschen“ nach seinem eigenen Ausdrucke — der geborene Dramatiker braucht das brandende Leben. Der Tragiker aber steigt auch in die Tiefen seiner eigenen Brust hinab. Ganz allmählich, in den schweren Münchner Tagen, wo der junge Dichter in gräßlicher Vereinsamung, den inneren Kampf mit Gott und Welt durchführte, in der schwülen Atmosphäre seines zweiten Hamburger Aufenthalts ist Hebbels Anschauung von dem Wesen und der Aufgabe der Tragödie erwachsen, eine Anschauung, die viel mehr ist als ein ästhetisches System oder gar ein dramatisch-technisches „Regulbuch“, die eine Weltanschauung in sich beschließt, Weltanschauung ist und von des Dichters Wesen gar nicht getrennt werden kann, auch bis in seine letzten Tage, da nur vielleicht etwas geläutert, bestehen bleibt. Kurz hat der Dichter sie selber in seinem „Mein Wort über das Drama“ ausgesprochen: „Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar. Und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß es uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, was die epische Dichtung sich ja wohl auch zu thun erlaubt, sondern in dem Sinne, daß es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenübersteht. Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunstform schicken will, auf gleiche Weise ans Seiende wie ans Werdende verwiesen: ans Seiende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt; ans

Werdende, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegenbringt, darzuthun hat, daß der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt. Hierbei ist nicht zu übersehen, daß die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs hervorgeht, und daß es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert.“ An anderer Stelle redet der Dichter von der „Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit, aus der von vorneherein alles Unheil der Welt entspringt“ und meint dann auch ganz konsequent, daß die dramatische Dialektik nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt, daß also nicht bloß das Verhältnis des Menschen zu der Idee, sondern die Berechtigung der Idee debattiert werden müsse. Niemals jedoch, das kann man nicht scharf genug hervorheben, hat Hebbel damit an etwas wie die jungdeutschen oder modernen Theaterstücke gedacht, er will nur den Widerspruch in den Dingen selbst aufgezeigt, das Leben über die Idee gestellt haben, was sich praktisch im Drama meist so darstellen wird, daß beide Parteien im Recht sind, jede eine an sich berechtigte Seite der Idee vertritt. „Das Drama, wie ich es konstruiere,“ bemerkt der Dichter weiter, „schließt keineswegs mit der Dissonanz; denn es löst die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichnis erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegenschwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen. Aber es läßt allerdings eine Dissonanz unerledigt, und zwar die ursprüngliche Dissonanz, die es von Anfang an überging, indem es die Vereinzelung, ohne nach der causa prima zu forschen, als mit oder ohne Creation unmittelbar

gegebenes Faktum hinnahm, es läßt daher nicht die Schuld unaufgehoben, wohl aber den innern Grund der Schuld unenthüllt. Doch dies ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert." — Noch hat niemand Hebbels Theorie vom Drama allseitig und klar darzustellen vermocht; es ist auch schwer, die zahlreichen Äußerungen des reflektierenden Künstlers, die den Gegenstand meist blitzartig von den verschiedensten Seiten beleuchten, zu der vollendeten Einheit zusammenzufassen, die der zweifellos einheitlichen künstlerischen Anschauung des Dichters voll entspräche. Aber die strenge Auffassung der Tragödie hat man doch bereits vielfach von Hebbel übernommen: Mit ihm weist man die Versöhnung im banalen Sinne ab, mit ihm spricht man „Wo Wunden noch zu heilen sind, hat eure Kunst nichts zu suchen" und verlangt ein wirkliches Problem, mit ihm endlich wendet man sich gegen die Dramatiker, „denen es nur um die Absonderlichkeit, um die unnütze und unfruchtbare Spannung der Phantasie zu thun ist" und fordert im Drama „die Selbstkorrektur der Welt, die plötzliche und unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes" zu sehen. Denn das Notwendige ist das Sittliche, Sittlichkeit und Notwendigkeit sind identisch, und wenn sich die dramatische Kunst auch auf Bedenkliches und Bedenklichstes (vom Publikum aus gesehen) einlassen muß, so hat sie doch nur die unvernünftigen und unsittlichen Elemente aus der Welt herauszunehmen, um sie in Vernunft und Sittlichkeit, soweit es bei jener ursprünglichen Disharmonie, auf der ja überhaupt die Tragödie beruht, möglich ist, aufzulösen. Denn, das ist die Krönung der Hebbelschen Anschauung von der Kunst: Die Poesie ist das Gewissen der Menschheit. Unbeirrbarer Kunsternst und stärkstes Verantwortlichkeitsgefühl haben daher auch Hebbels gesamtes Schaffen begleitet, mit jener Kunst, die über den Ernst des Lebens hinwegtäuschen will, hat er nie etwas zu thun gehabt.

Eine philosophierende, reflektierende, ja grübelnde Kunst, wie man wohl behauptet hat, ist die Hebbels darum doch nicht,

vielmehr eine Welt mächtiger Gestalten in der ihnen angemessenen Atmosphäre, nur daß diese Gestalten stark mit des Dichters Blut getränkt, Fleisch von seinem Fleisch und Geist von seinem Geist, nicht in dem Maße von ihrem Urheber losgelöst sind wie die anderer großer Dramatiker. Das ist auf Hebbels Natur und den ihr eigentümlichen, fast mit Fiebergewalt auftretenden Schöpfungsprozeß zurückzuführen und genau das Gegenteil von Reflexionspoesie, wie denn Hebbel diese auch stets abgewiesen hat und seine künstlerische Reflexion nachweisbar stets vor oder nach dem Schaffen oder in dessen Pausen eintrat. Nirgends erdrückt oder stört bei ihm die Gedankenarbeit das volle und unmittelbare dichterische Leben, aber wohl tragen seine Menschen des Gedankens Spuren auf der Stirn und lieben es, wie der Dichter selbst, ihren inneren Prozessen nachzugehen, ihrer bewußt zu werden, ohne daß dadurch freilich der elementare Untergrund ihres Wesens, die Gewalt ihrer Leidenschaft berührt würde. Ganz gewiß, Hebbel ist auch der Dichter der Denkarten, der Lebensanschauungen, wie Otto Ludwig einmal gesagt hat, aber nur weil er wußte, daß das Individuum ein Produkt nicht bloß der Natur, sondern auch seiner Zeit ist, weil er, so sorgfältig er auch das Milieu behandelte, doch moderne Menschen darstellte, kurz, die Tragödie seiner Zeit schrieb. Diese Bezeichnung verdienen alle seine Werke von der „Judith“ bis auf die „Nibelungen“, alle sind vollendete dramatische Organismen, die die innere Notwendigkeit geschaffen und nicht eine erworbene Theaterkunst. Man hat in früherer Zeit behauptet, daß das geschlechtliche Thema, das Verhältnis von Weib und Mann im Mittelpunkt seiner poetischen Welt stehe, und in der That enthält fast jedes seiner Dramen eine Frauengestalt, in deren Natur und Schicksal es mitwurzelt. So ist Judith das handelnde Weib, das ihre That über die Grenzen des Weiblichen hinwegreißt, Genoveva die erlösende Heilige, Maria Magdalene (Clara) das gefallene Weib, das aus der Welt gedrängt wird, Julia die Gefallene, die ihr Schicksal auf sich nimmt, in Mariamne sehen wir die Verkörperung weiblichen Stolzes, in der Agnes Bernauer

die Schönheit von der tragischen Seite, Rhodope ist die Vertreterin der Sitte, Brunhild die vom Schicksal verratene gewaltige Natur, Chrimhild das zertretene jungfräuliche Weib, das dann als Rächerin alles Menschliche in sich erstickt. Aber Hebbel war kein Frauendichter wie Grillparzer, ebenbürtig stehen bei ihm die Männer neben den Frauen, und alle haben, wie es der männlichen Natur entspricht, etwas, was weit über den beiden Geschlechtern gemeinschaftlichen Kreis hinausweist; außer dem Konflikt zwischen Mann und Weib spielen in jedem Werke Hebbels noch große historische oder soziale Probleme mit. So ist Holofernes der sich selbst vergötternde, der Übermensch, wie man jetzt sagt, und wir sehen in der „Judith“ den Zusammenstoß des Heidentums und des Judentums; Golo bedeutet auch die Selbstvernichtung der Leidenschaft, und das Drama, in dem er auftritt, ist zugleich die grandiose Darstellung mittelalterlicher Gebundenheit; in der „Maria Magdalene“ ist der Meister Anton als Vertreter der starren und maßlosen norddeutsch-protestantischen Zurechnung genau so wichtig wie seine Tochter, und in dem Ganzen haben wir die Tragödie der Kleinstadt; der Graf in der „Julia“ ist vielleicht die erste Verkörperung des modernen Decadence-Charakters, und das Stück selbst wird von der Idee der Buße bestimmt; „Herodes und Mariamne“ enthält auch die Tragödie des genialen Emporkömmlings, der seiner Stellung all sein menschliches Glück opfern muß, enthält weiter eine Darstellung der tiefen Idee, daß kein Mensch mit des andern Leben frei schalten und walten darf, und ist endlich ein farbenvolles Gemälde der Decadence des Altertums; in der „Agnes Bernauer“ stellt Herzog Ernsts schlicht-kraftvolle Natur dem Recht der Leidenschaft die Macht der Staatsidee gegenüber und, wie in der „Genoveva“ das mystische, gewinnt hier das ritterlich-bürgerlich-volkstümliche Mittelalter Leben; „Gyges und sein Ring“ besitzt in König Kandaules, dem Manne, der, eine adelige Natur, aber kein Genie, der Welt den Fortschritt bringen möchte, aber darüber zu Grunde geht, die interessanteste Gestalt und mit ihr das geschichtliche Problem; in den „Nibelungen“ endlich über-

ragt Hagens düstere Gestalt unzweifelhaft die beiden Weiber, und die Tragödie Siegfrieds, die Tragödie der reinen, arglosen Mannesnatur, im ersten Teile steht ebenbürtig neben der Rachetragödie des zweiten, das Ganze aber stellt, wie bereits öfter hervorgehoben worden ist, den Übergang vom Mythischen zum Menschlichen, von der Natur zur Kultur, von der Sage zur Geschichte, vom Heidentum zum Christentum dar, in wahrhaft großartiger Weise, wie kein anderes deutsches Werk. Nie hat man Hebbel größeres Unrecht gethan, als wenn man ihn auf gewisse Lieblingsprobleme festlegen wollte und in ihm überhaupt nur den Problemdramatiker sah; sicherlich haben alle seine Dramen große Probleme, aber mit scharfgeprägten Formeln erschöpft man diese nicht, eben da sie aus dem Leben erwachsen, nicht in dieses hineingetragen sind und daher ein verschiedenes Gesicht zeigen können, wie das Leben selbst. Jedes Hebbelsche Drama ist eine Welt für sich, senkt seine Wurzeln in die Regionen des Unbewußten hinein, hat aber die Mannigfaltigkeit und Bewegtheit des Lebens, endlich auch, als typisches Weltbild, jene Rundung und innere Abgeschlossenheit, die die Betrachtung von allen Seiten gestattet. Im schärfsten Gegensatz zu den Leuten, die „eine weite Kluft zwischen den Absichten, die Hebbel verwirklicht zu haben glaubte, und dem thatsächlichen Eindruck, den seine Stücke auf den unbefangenen Leser hervorbringen“, entdeckt zu haben vermeinen, möchte ich behaupten, daß in Hebbels Dramen, wie in allen großen Dichterwerken, unendlich viel mehr liegt, als irgend eine Einzelbetrachtung ins Licht stellen kann, daß jede kommende Zeit in ihnen Neues erkennen wird.

Im übrigen kann man heute für Hebbels Werke nichts mehr als unbefangene Leser wünschen, und sie finden sich auch endlich, Gott sei Dank! Weder bei seinen Lebzeiten noch in dem Menschenalter nach seinem Tode hat sie der Dichter gehabt; wohl begrüßte ihn bei seinem Auftreten glühender Enthusiasmus, wohl besaß er immer einzelne Freunde und Bewunderer, aber noch mehr Feinde; alle litterarischen Richtungen seiner Zeit,

das junge Deutschland, die poetischen Realisten der fünfziger Jahre, die Münchner bekämpften ihn, und getreulich schrieb ein Litteraturhistoriker dem andern die Phrasen von dem „Kraftdramatiker“ nach, bei denen sich dann das große Publikum, ohne je nachzuprüfen, beruhigte. Erst die jetzt herangereifte Generation gewann ein anderes Verhältnis zu dem Dichter und trat, seine Bedeutung für ihr eigenes Streben erkennend, für ihn ein — das junge Geschlecht wächst nun schon mit ihm auf und sieht in Kleist, Hebbel und Otto Ludwig die drei Großen, die aus der Welt der Klassik in eine neue, aufgehende Welt führen. Nicht voll ersetzt ihm Hebbel Schiller, aber es weiß, was der Sohn des neunzehnten vor dem des achtzehnten Jahrhunderts voraus hat: Die echtere Tragik, die tiefere Charakteristik, das genauere Milieu und selbstverständlich die wahrhaft modernen Ideen, die wirklich moderne Weltanschauung. Und das alles tritt in einem neuen und selbständigen Stil zu Tage, einem Stil, der zwar im allgemeinen als realistisch zu bezeichnen ist, aber dabei der Größe nicht entbehrt. Ebensowenig auch der Schönheit, wenn er auch diese nur da bringt, wo sie in der Welt ist, wo sie dem Boden, auf dem das Dichterwerk ruht, naturgemäß entwächst. Schön ist der Abschied in der „Genoveva“, schön die Todessehnsucht der Clara in der „Maria Magdalene“, schön die ganze Folge der Scenen, in denen Agnes Bernauer und Rhodope auftreten, und selbst in den „Nibelungen“ fehlen die duftenden Blumen nicht. Aber freilich war das Erhabene dem dramatischen Geiste Hebbels näher verwandt, keines seiner Dramen, in dem es nicht, das Herz erschütternd, den Menschen auf den höchsten Gipfel und an den tiefsten Abgrund führte, nicht bloß Furcht und Mitleid, sondern auch jenen gewaltigen Schicksalstrotz, jene freudig-stolze Ruhe erweckend, die die Besten der Menschheit bei aller wahren Demut immer ausgezeichnet hat. Mag uns die Raserei der Judith und Golos noch das Herz zerreißen, schon Clara auf ihrem Todesgange versetzt uns in jene innerlich gefestete Stimmung, wo der größte Schmerz als notwendig empfunden wird, auf dem Ballfeste der Mariamne packt uns

wohl Grauen, aber wir hören dann ihre Stimme wie von jenseits des Grabes tönen, und auch hinter uns liegt aller Schmerz und alle Lust der Welt, in der „Agnes Bernauer“ und im „Gyges“ wirkt die tiefgesättigte Wehmut geradezu wie harmonische Schönheit, und die Domscene der „Nibelungen“ wie der Schlußakt des Dramas zeigen uns eine Höhe der Leidenschaft und dann ihr Ertrinken in Schmerz und Blut, daß wir uns an die Grenzen der Menschheit gerückt fühlen und nichts mehr erleben zu können glauben. Das ist die Wirkung der Hebbelschen Tragödie auf Unbefangene, eine Wirkung, der sich niemand entziehen kann, aber viele entziehen möchten, alle die, für welche die echte Tragödie überhaupt nicht geboren ist.

Nicht immer trägt Hebbel die schwere Rüstung des Tragikers, wenn auch selbst seine kleinen Erzählungen meist einen grauenhaft-düsteren Charakter tragen, er hatte früh erkannt, daß die Komödie zwar die mit der Vereinzelung des Seins gesetzte Schuld nicht aus der Welt schaffen, aber sich doch starken und freien Geistes über sie erheben könne, und so träumte er davon, auch als Komödiendichter seinem Volke etwas zu werden, ihm die Bahn von dem banalen Lustspiel zur höchsten dramatischen Form zu zeigen. Doch war er dazu nicht berufen, er war, möchte man sagen, nicht Epiker genug dazu, die Freude an der Fülle der Erscheinungen, die fortreißende Laune, der mit dem Zwiespalt der Dinge versöhnende Humor gingen ihm ab, und so sind seine beiden Lustspiele trotz ihrer tiefen Idee und mancher gelungenen Einzelheiten eben doch Experimente geblieben. Nur einmal wich der tragische Bann fast völlig von ihm, als er sein episches Gedicht „Mutter und Kind“ schrieb, da vermochte er, rein die Zustände zu schauen, und kam der Natur und dem Schlichtmenschlichen näher als je zuvor. Hier ward er auch beinahe Heimatdichter. Dieses Gedicht und die schönste Lyrik bilden die lieblichen Thalgründe inmitten der wilden Berglandschaft Hebbelscher Dramatik und könnten auch denen, die schwer sehen, beweisen, daß der Dichter wie nur einer aufs Volle und Ganze angelegt war.

Seit dem Erscheinen der „Tagebücher“ Hebbels, die seine ganze innere Entwickelung von den grauen Tagen seines ersten Hamburger Aufenthalts bis in das spätere Mannesalter, in dem er seinem Volke entrissen ward, mit unerbittlicher Wahrheitsliebe darstellen und das Bild eines Dichterlebens geben, in dem ein unbezwinglicher Wille aus Armut und Dunkelheit an grausigen Abgründen vorbei zuletzt doch auf die Höhen der Menschheit führt, seit dem Erscheinen dieser Tagebücher hat es niemand mehr zu bestreiten gewagt, daß Hebbel eine der großen deutschen Persönlichkeiten des neunzehnten Jahrhunderts ist. Vielleicht steht keiner dem gewaltigen Niedersachsen Bismarck näher als dieser sein Stammesgenosse, jedenfalls sind sie in trotziger Willenskraft, elementarer Wucht des Temperaments und ihrer konservativen Weltanschauung verwandt, und auch bei Hebbel gilt das über Bismarck gesagte Wort: „Wer nicht mit männlicher Gelassenheit, mit offenem Blicke für alles Menschliche die Wirklichkeit dieses Wesens anzuschauen vermag, wer sich ihren Härten nur schwächlich zu entziehen oder sie feindlich auszubeuten weiß, der kommt für ehrliche historische Erkenntnis überhaupt nicht in Betracht.“ Aber Hebbel ist trotz der Vielseitigkeit seiner geistigen Interessen und der gewaltigen Tragweite vieler seiner Gedanken vor allem Künstler, Dichter, man kann bei ihm den Menschen, die Persönlichkeit nicht von diesem lösen, alles, was er dachte, verwächst bei ihm mit seiner Kunst, mehr, giebt im Bunde mit dem leidenschaftlichen Untergrund seines Wesens den Nährboden für diese, treibt sie mit empor. Naturkraft und zersetzende Reflexion hat man als die Grundpotenzen der Hebbelschen Dichternatur bezeichnet, aber das ist eine rein äußerliche Trennung, in Wirklichkeit „zersetzt“ die Hebbelsche Reflexion auch garnicht, sie legt nur die Grundverhältnisse bloß, um dem zu Schaffenden das Gepräge der Notwendigkeit verleihen zu können. Schwerlich hat ein wirklicher Tragiker jemals viel anders geschaffen als Hebbel. So ist denn bei ihm auch wohl kaum, wie ich früher selbst glaubte, ein Bruch zwischen Kraft und Erkenntnis, es ist eher seine leidenschaftliche

Natur, die ihm im Wege ist, die, wie schon gesagt, seine Gestalten zu stark mit seinem eigenen Blute tränkt und seinen Weltbildern eine allzu individuelle Färbung verleiht. Man darf vielleicht auch sagen, es ist sein Dithmarschertum, was ihn, wie es ihm seine Größe und Besonderheit gab, auch beschränkt. Daher ist sein Drama nicht zu der Höhe des antiken und des Shakespeareschen emporgewachsen, kein Weltdrama geworden, eine selbständige Welt ist es aber doch, um so bewunderungswerter, als es ein Mann aus eigener Kraft, im Gegensatz zu seinem Volke und zu seiner Zeit schuf. Aber wir hoffen, daß dieser Mann nicht allein bleibt; er und kein anderer hat den Grund gelegt zum modernen Drama, zur modernen Tragödie, die in der That über die Shakespeares hinausgeht, eine neue Art auf dem Boden einer neuen Weltanschauung ist, und er hat es mit lebenskräftigen Werken gethan, die, in der Gesamtheit gesehen, doch wohl die bedeutendste Leistung deutscher Dramatik im Geiste, nicht auf den Wegen Shakespeares sind, soweit sie an volkstümlicher Wirkungskraft vielleicht auch hinter denen unseres deutschen Lieblingsdramatikers zurückstehen.

Otto Ludwig.

Otto Ludwig ist der große Einsame unter den neueren deutschen Dichtern. Während sein ihm sonst in mancher Beziehung verwandter Zeitgenosse Hebbel „Menschen verzehrte“, floh Ludwig die Welt und suchte die Stille der Natur, während jener allen Ideen der Zeit Zugang zu sich verstattete, die eigene Geisteskraft an ihnen versuchte, sie vertiefte und das Ewige aus ihnen herauslöste, fand Ludwig sein Ideal in den einfachen Verhältnissen einfacher Menschen, in die er sich liebevoll versenkte, und die er mit der vollen Hingabe seiner realistischen Beobachtungs- und Darstellungskraft zu poetischem Leben erweckte. Und doch ist Hebbel der Sohn des eigentlichen Volkes, nicht Ludwig, dessen Eltern beide angesehenen Honoratiorenfamilien entstammten!

Aber hier spielt der Gegensatz des harten, kampffreudigen nordischen Dithmarschertums und des mitteldeutschen gemütlich-volkstümlichen, naiv-genußfreudigen Thüringertums mit, persönliche Anlage und Entwickelung thaten dann ein übriges. Otto Ludwig ist doch wohl im Grunde ein epischer Geist, kein eigentlich dramatischer trotz einer Reihe dramatischer Talente; wohl konnte er Charaktere und Leidenschaften darstellen, aber die Charaktere veränderten sich ihm leicht unter dem Einfluß der Situationen, die ihm seine gewaltige Phantasie in reicher Fülle zuführte, ja, sie verloren wohl gar, nicht in dem Maße auch Produkte des Temperaments und des Willens, wie die Gestalten Hebbels, ihr Grundwesen, die Leidenschaft wurde gelegentlich allein herrschend und geriet in Widerspruch zu den Grundverhältnissen menschlicher Natur und menschlichen Geschicks, störte das Weltbild, das schon so wie so durch ein fast zu reiches Detail belastet war. Ludwig fehlte der metaphysische Tiefblick des Dramatikers, ein so guter Psychologe er war, es fehlte ihm auch die dialektische Begabung, die die gegeneinander wirkenden Kräfte und Ideen scharf erfaßt und dramatisch in Wirksamkeit setzt; groß ist er in seinen Dramen nur im Einzelnen, überhaupt mehr Natur als Persönlichkeit. Und dieser seiner Anlage entsprach seine Entwickelung, bei der allerdings eine sein ganzes Leben durchziehende Krankheit als retardierendes, später sogar zerstörendes Moment in Betracht zu ziehen ist: Zweimal in früher Jugend verpaßte er die Möglichkeit regelrechten Studiums, die Hebbel als Erlösung betrachtet haben würde; lange Jahre war er sich unklar, ob er zum Musiker oder zum Dichter berufen sei; aus der (damals noch so bescheidenen) Großstadt Leipzig flüchtete er, als Sechsundzwanzigjähriger, in die Stille seines Heimatortes Eisfeld, in die Einsamkeit seines Berggartens zurück, und auch später noch sehen wir ihn jedesmal, wenn sich die Verhältnisse verheißungsvoll für ihn gestalten, die Stadt verlassen, um in irgend einer abgelegenen Gegend seinen Träumen und Entwürfen nachzuhängen, bis er endlich trotz seiner Familie und seiner Freunde als Einsiedler in einem Dresdener Garten-

hause lebt und stirbt. Fast nirgends in seinem Leben energische Willensbethätigung, aber äußerlich allerdings immer epische Ruhe. So ist auch sein Dichten, eben durch diese äußere Ruhe unterstützt, wesentlich unablässiges Experimentieren, aus einem Romantiker wird er ein Realist und sucht wieder den Realismus zu überwinden, dieselben Stoffe, namentlich die dramatischen, werden unzählige Male behandelt, erst sehr spät wird er dichterisch-selbständig und in dem Maße wie Hebbel wird er es nie, bei allem Feuer, aller Kraft der Produktion gelingt ihm kaum ein erster Wurf. Schon sechsunddreißigjährig, tritt Ludwig mit seinem ersten Werke hervor, nur wenige andere folgen, dann, nach keinem vollen Jahrzehnt, verliert er sich völlig in sein Shakespeare-Studium, neben dem nur noch Entwürfe und Fragmente möglich sind, und das auch nicht einmal selbst zum Abschluß gelangt. Gewiß, die Krankheit des Dichters ist nicht zu übersehen, sie beeinflußt nicht bloß sein Schaffen, sie ist vielleicht mit seinem dichterischen Wesen und seiner Persönlichkeit verwurzelt, aber doch, auch ohne sie wäre Ludwig schwerlich der große Dramatiker geworden, der er werden wollte, er hatte, könnte man sagen, in seiner Natur zu viel Liebe zu den Dingen, bis zu den kleinsten herab, zu viel freudiges Behagen, zu wenig Leidenschaft und fortreißendes Temperament und grandiosen Willen, auch zu wenig philosophisches Bedürfnis. Und will man die Krankheit in seinem Schaffen suchen, so ist sie vielleicht darin zu finden, daß es ihn überhaupt zum Drama trieb, nicht oder nicht bloß in dem Mißlungenen seiner Dramen.

Otto Ludwig, der Einsame! Aber es ist nicht die gräßliche, vom Schicksal aufgezwungene, ungewollte Einsamkeit, die Hebbel während seines Lebens wiederholt kennen gelernt hat, die Einsamkeit Ludwigs ist vom Dichter gewollt, ja, von seiner Natur gefordert, ist sein Glück. Da zieht sich der Ludwigsche Berggarten mit seinem stattlichen Gartenhause und reichen Busch- und Baumgruppen von der Höhe hernieder, zu seinen Füßen liegt die alte Stadt Eisfeld mit Schloß und Turm im grünen Wiesenthal der Werra, ringsum Waldungen, ferne der Bergzug

des Thüringer Waldes und die Kuppen der Rhön — das ist Ludwigs Jugendparadies, hier verbringt er, lesend, träumend, musizierend, dichtend, die schönsten Jahre des menschlichen Lebens, vor Not, wenn auch nicht ganz vor der Sorge geschützt — und er ist nicht immer einsam, er hat Freunde, er kann in das Volksleben der Kleinstadt, der thüringischen Heimat, das er liebt, nach Gefallen hinabsteigen. Dann finden wir ihn in der Buschmühle des lieblichen Triebischthales bei Meißen wieder, in der nämlichen innigen Gemeinschaft mit der Natur und hier und da auch mit dem Volke, und hier läuft ihm sein späteres Lebensglück wirklich über den Weg, und er hält es an: Seine künftige Frau. Giebt das nicht Idyll auf Idyll — wo fände sich in Hebbels Leben Ähnliches? Freilich, dann kommt die Sorge immer näher und näher, aber doch führt der Dichter das gewohnte Dasein fort, in den Weinbergen von Loschwitz, den schönen Gärten der Vorstädte Dresdens — das Leben eines mitten in den Kämpfen der Zeit stehenden Dramatikers oder gar eines modernen Tragikers ist es unzweifelhaft nicht. Aber wohl das eines Epikers, der die Fülle der Bilder sammelt! Ludwigs Frühwerke beweisen denn auch schon sein intimes Verhältnis zur Natur und zum Volke, das er sein Leben lang nicht verlor, und das doch wohl das Beste seiner Poesie ist. Bereits in der Räuberromantik seiner ganz unter dem Einflusse Tiecks stehenden ersten Erzählung „Die Emancipation der Domestiken" packt das Bild der gefährlichen Abendwanderung des Helden und erfreut das Bestreben, jeden Angehörigen der unteren Volksklassen in seinem Milieu reden zu lassen. In der E. T. A. Hoffmann nachgeahmten „Wahrhaftigen Geschichte von den drei Wünschen" sind doch die Scenen aus dem Leipziger Kleinleben die besten, so gewiß auch der Reichtum der Phantasie und die gelungene Satire ihre Wirkung nicht verfehlen. Dann in der „Maria" wird, obwohl Goethe und Tieck noch nachwirken, Ludwig schon ganz er selbst, ein wundervoll geschautes und wiedergegebenes Naturbild folgt dem andern, dabei ist die einheitliche Gesamtstimmung erreicht, die starke und schlichte Natur

der Heldin aufs innigste mit ihr verbunden — nur leise erst kündigt sich die Neigung des Dichters zur psychologischen Überfeinerung an. Der derbe Realismus, der Ludwig ebensowohl lag wie die zarte Stimmungspoesie, wird zuerst in dem im Ganzen mißlungenen „Märchen vom toten Kinde“ herrschend und erfüllt dann das ganze Fragment „Aus einem alten Schulmeisterleben“ mit seiner Schilderung einer sächsischen Bauernhochzeit. Ludwigs erzählerische Hauptwerke endlich bringen die Vereinigung beider Elemente, wahrhafte Poesie auf festem Lebensboden, hier von echtem Humor durchflutet, dort zu ergreifender Tragik sich steigernd, Thüringer Natur und Thüringer Volk in großen Kunstwerken darstellend, wie sie kaum ein anderer deutscher Stamm hervorgebracht.

Zu seiner Zeit und ihren litterarischen Richtungen steht Ludwig während seiner Entwickelung im Gegensatz, er bekämpft das junge Deutschland und die politische Dichtung, alle seine früheren Erzählungen haben satirische Spitzen und aus ihnen herausfallende Zeitreflexionen, aber an die Aufnahme der in der Zeit liegenden Probleme zu wahrhaft dichterischer Herausarbeitung, wie Hebbel, denkt er nicht, im Grunde ist er doch ein zeitloser Dichter, in seiner epischen wie in seiner dramatischen Produktion. Diese beginnt mit dem in das Nürnberger Leben des sechzehnten Jahrhunderts hinein erfundenen Lustspiel „Hanns Frei“ — einer mit vollem Behagen am Zuständlichen und dem Gehaben der Menschen ausgeführten, durchaus gelungenen Jugendarbeit, die bei der Armut des deutschen Lustspiels sicherlich Bühnenansprüche stellen darf; dramatisch besagt sie jedoch nicht allzuviel und hätte sogut vor hundert Jahren geschrieben werden können, wie sie es nach hundert Jahren kann. Auch in der „Pfarrrose“ Ludwigs ist kaum ein Hauch der Zeit, sie wäre vielleicht schon einem größeren Iffland, unter dessen Einfluß sie steht, gelungen, sie zeugt mit ihren starken rein theatralischen Effekten eher gegen als für den echten Dramatiker Ludwig, aber die mehr epischen Elemente des Dramas, Natur- und Milieustimmung, die Art, wie sich die Charaktere, vor

allem die dem Volke näherstehenden, geben, kurz, alles Detail ist vorzüglich und bedeutete im Drama denselben großen Fortschritt, den Hebbels „Maria Magdalene“ ein Jahr früher gemacht hatte — wenn es eben zu einem echten Drama käme. Scheinbar sind dann „Die Rechte des Herzens“ mit ihrer Polenromantik ein Drama aus der Zeit, aber nur ganz scheinbar: Im Grunde haben wir hier „Romeo und Julie“ ins Moderne übersetzt, leider in mißlungener Übersetzung — die romantische Tragödie ist zum romantischen Schauerstück geworden. — Mit dem „Fräulein von Scuderi“ vollendet Ludwig sein erstes historisches Stück, aber es gelingt ihm nicht den historischen Mächten ein wirkliches Drama abzugewinnen, er schafft nur einen ungeheuerlichen Charakter, ein psychologisches Monstrum, wie es sich unter den ihrer Absonderlichkeit wegen so heftig angegriffenen Hebbelschen Gestalten sicher nicht findet, aber er beweist damit zum erstenmal die Größe seiner Gestaltungskraft. Und nun gelangt er auf die Höhe: Der „Erbförster“, die „Maccabäer“ entstehen, ersterer in der Richtung der „Maria Magdalene“, letztere in der der „Judith“ und von „Herodes und Mariamne“, wohl auch beeinflußt von Hebbel, aber doch aus selbständiger Entwickelung hervorgewachsen. Daß es vollendete dramatische Organismen, daß es wahrhafte Tragödien sind, haben auch die glühendsten Bewunderer Ludwigs nicht zu behaupten gewagt, aber niemand wird bestreiten dürfen, daß es großartige Dichtungen sind, die in der deutschen Litteratur nicht allzuviele ihresgleichen haben. Am ersten käme man ihnen vielleicht mit dem modernen Begriffe des Milieudramas bei, obwohl sie im Einzelnen viel stärkere dramatische Wirkungen haben als die modernen Erzeugnisse dieser Gattung, obgleich ihr Detail im Ganzen viel poetischer ist. Aber ihre Stärke ist vor allem das Milieu, das man freilich nicht in dem gewöhnlichen beschränkten Sinne der bloßen Umgebung und nächsten Atmosphäre, das man als das Resultat der Verbindung von Natur und Volkstum fassen muß. Da haben wir im „Erbförster“ die koncentrierte Thüringer Waldluft, ja, die unheimliche Größe

und wieder die Lieblichkeit des deutschen Waldes, in dem Helden aber den fast kulturlosen Waldmenschen, der ganz Temperament und Eigenwille ist. Mag immer der Zufall, und nicht die Notwendigkeit das bestimmende in dieser „Tragödie der Irrungen" sein, Leben ist doch darin, vollgeschautes, mächtig packendes Leben. Aber freilich, ein dramatisches Problem hat der „Erbförster" nicht, mit den Kämpfen der Menschheit oder gar mit den modernen Ideen hängt er nicht zusammen, er ist, was auch Ludwig von dem Zusammenhang mit der Gewitter-Atmosphäre des Jahres 1848, geredet hat, völlig zeitlos. So sicher nun auch das Drama kein Opfer an die Zeit sein soll, es gebraucht einen bestimmten Weltanschauungshintergrund, es wird ein Weltbild erst dadurch, daß es auch in bestimmtem Sinne ein Zeitbild ist — das Drama der Griechen, Shakespeare, die Spanier, die Franzosen, alle thun sie das dar. Hier steckt der große Irrtum Ludwigs, der ihn dann widerstandslos Shakespeare auslieferte, und auch der Hauptbeweis für seine vorwiegend epische Anlage — die epische Dichtung giebt, könnte man sagen, eher ein Lebensbild als ein Weltbild, und das Leben bleibt sich bis zu einem gewissen Grade gleich, so sehr sich auch Welt und Weltanschauung verändern; sie kann sich im Ganzen an die Natur halten, während das Drama auch die ganze jedesmalige Kultur mit übernehmen muß, ist es doch auch in viel höherem Sinne ein Kulturprodukt. — Ähnlich wie mit dem „Erbförster", dem bürgerlichen Trauerspiel Ludwigs, verhält es sich mit den „Maccabäern", seiner großen historischen Tragödie. Auch hier kein eigentlich dramatisches Problem; denn daß eine Mutter ihre Schwiegertochter haßt und den glänzenden Schwächling unter ihren Söhnen dem Helden unter ihnen vorzieht, ist doch wohl kaum ein solches, und der Kampf zwischen Heidentum und Judentum, der ja allerdings das Drama ausfüllt, wird doch nicht recht zum Kampf zweier in starken Charakteren verkörperten welthistorischen Prinzipien. Wunderbar ist aber wieder das Milieu des Judentums gegeben, man sieht dem orientalischen Volke im Guten und Bösen bis ins tiefste Herz, man hat auch

den vollen und reichen Eindruck orientalischer Natur. Die leidenschaftliche Maccabäerin wächst, wie der Erbförster, das eigentliche Drama zerstörend, zu unheimlicher Größe empor, und wie zu dem thüringer Waldmenschen die liebliche Maria, haben wir hier in dem schlichtheroischen Juda eine wirksame Kontrastfigur — mehr jedoch auch nicht, den dramatischen Kampf zweier Charaktere, in dem Hebbel so groß ist, finden wir bei Ludwig eben nicht. Gewiß, der Kampf kann auch in die Brust des Helden hineinverlegt, ein Kampf mit der eigenen Leidenschaft sein, und Juda ist wohl ein Überwinder — aber zu einem Drama wird dieser innere Kampf bei Ludwig nicht gestaltet, der epische Geist siegt zuletzt doch. So hat man denn bezeichnender Weise Ludwigs „Maccabäer" neuerdings als einen Vorläufer des angeblich kommenden Volksdramas bezeichnet, eines Dramas, das das Volk selbst zum Helden hat — ach, dies Drama wird wohl nie kommen und, wenn es kommt schwerlich ein wirkliches Drama sein. Im übrigen bedeuten die „Maccabäer" für Ludwigs Entwickelung den Übergang von Schiller zu Shakespeare — es sind unzweifelhaft die Vorzüge beider bis zu einem gewissen Grade in dem Werke vereinigt und, rein dichterisch gesehen, bedeutet es eine Höhe der neueren Poesie, die nur etwa noch Hebbel in seinen Meisterwerken erreicht hat. — Nach den „Maccabäern" hat Ludwig auf dramatischem Gebiete nur noch Fragmente geschaffen, mit einzelnen schönen und großen Scenen, doch meist von Shakespeare zu stark abhängig. Er glaubte ja von Shakespeare die Kunst, ein vollendetes Drama zu schaffen, lernen zu können und opferte sich, unermüdlich seine Studienhefte füllend, selbst, als er am eigenen Schaffen verzweifeln mußte, wie er glaubte, für seine Nachfolger im deutschen Drama. Ja, sie können von Shakespeare und Otto Ludwigs Studien gewiß profitieren, aber ein Shakespearesches Drama wird nie mehr kommen. Wenn man den einen Satz in Ludwigs Studien über Shakespeares Helden liest: „Sie unternehmen ein Wagnis, zu dessen Durchführung ihre Natur nicht geeignet, ja, die der entgegen-

gesetzt ist, der das Wagnis gelingen könnte. Daraus folgt das tragische Leiden" — wenn man diesen einen Satz liest, so begreift man, daß, wie Hebbel sagt, „durchaus über Shakespeare hinausgegangen werden muß." Unsere Weltanschauung ist eine andere geworden, wir glauben, daß der Mensch an dem, was er seiner Natur gemäß thut, zu Grunde geht.

Glücklicher Weise vermochte Ludwig nach den „Maccabäern", ehe die Krankheit und das Shakespeare-Studium seine Kraft zerstörten, noch zwei oder richtiger drei Erzählungen zu vollenden, „Die Heiterethei" und ihr Widerspiel „Vom Regen in die Traufe" und „Zwischen Himmel und Erde", und auf ihnen beruht, wenn nicht sein Ruhm, doch die stärkste Wirkung, die er geübt hat. Auch diese Werke sind nur Lebens-, nicht Welt- und Zeitbilder — man sieht wohl, daß sie in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts spielen, doch „dringt kein Ton der aufgeregten Zeit" in sie hinein, der Horizont ist eng und streng begrenzt, Natur und Volkstum sind alles. Aber wie kommen sie auch zur Erscheinung, mit welch eindringender Beobachtungsgabe hat Ludwig geschaut, mit welcher Liebe dargestellt! Alles, was der Dichter aus der Thüringer Heimat mit fortgenommen und jahrzehntelang treu im Herzen bewahrt, ist hier zu vollem Leben erwacht. Es war sicher gut, daß er, den Dingen nicht mehr zu nahe, gestaltete, nun wurde fast jeder einzelne Zug bei aller Feinheit und Besonderheit typisch, nun erhob sich das Ganze zu wahrhafter Poesie. Die beiden Werke, „Heiterethei" und „Zwischen Himmel und Erde" sind Seiten- und Gegenstücke, beide zusammen, die heitere, mehr dörfliche „Heiterethei" und das düstere, mehr städtische „Zwischen Himmel und Erde" umschreiben den ganzen Umkreis Thüringer Lebens — gleich sind sie sich in der innigen Verbindung der Menschen mit der Natur, in dem Reichtum der geschauten Situation, in der Liebe zum Kleinen, nicht zum wenigsten aber auch in der vollendeten Charakteristik und psychologischen Feinheit, die freilich, beinahe der einzige Fehler dieser Werke, fast bis zur Krankhaftigkeit gesteigert ist. Dennoch siegt in der „Heiterethei" mit ihrem

breiten epischen Flusse der goldene, echte, an den Menschen haftende, nicht künstlich hineingetragene Humor, dennoch vermag die tragische Gewalt der fast dramatisch gebauten, nur durch einige von Dickens übernommene Manieren entstellten ernsten Erzählung über gewisse Absonderlichkeiten, die den Menschen — nicht gerade im Widerspruch zur Lebenswahrheit — verliehen sind, hinwegzureißen; die beiden Werke — das kleine dritte ist das Musterbild einer Humoreske im höchsten Sinn — sind in der That große Kunstwerke, die wir in ihrer Art nur einmal haben in unserer Litteratur. Sie stellen Ludwig in die vordere Reihe unserer großen Stammesdichter, nur der einzige Jeremias Gotthelf dürfte ihn an Kraft, Unmittelbarkeit und Vielseitigkeit übertreffen, aber auf seine Kunsthöhe gelangte er nicht.

Doch ist Ludwig, wenn auch nicht in dem Grade wie Hebbel, allgemein-deutscher Poet, nicht bloß Stammesdichter, er gehört trotz seines Einsamkeitsbedürfnisses zu denen, die auf der großen Straße weiterschreiten, nicht auf den Nebenwegen. Hat er auch kein vollkommenes Drama zustande gebracht, viel weniger noch das Drama unserer Zeit geschrieben, einen Fortschritt in der Geschichte des deutschen Dramas bezeichnet er doch: Er hat, wie Hebbel das realistisch-psychologische, das realistisch-pragmatische Detail in dieses eingeführt, er hat wenigstens versucht, an die Stelle der dramatischen Maschinerie die aus Natur und Leben geborene dramatische Form zu setzen, er hat endlich die Dorfgeschichte wahrhaft zum Kunstwerk erhöht. Mit dem letzteren trug ihn seine Zeit, sobald sie die Zeit des poetischen Realismus geworden war, Einsamkeit und die liebenswürdige Wärme seiner Natur wie seiner Dichtung schützten ihn vor den harten Kämpfen, die Hebbel bestehen mußte, ja, sie — und leider auch eine gewisse Berechnung — machten aus Hebbels Feinden seine Freunde, obwohl doch manche Seiten seiner Begabung an die Hebbels erinnern und in den Kunstanschauungen der beiden Männer eine sehr weitgehende Übereinstimmung herrscht. Sie können recht wohl nebeneinander bestehen — hat Hebbel den Platz als Dramatiker, den Ludwig, halb und halb, ohne daß er's wußte,

ihm nach, erstrebte, so hat dieser den Genossen als Epiker unzweifelhaft übertroffen und wirkt wie er, wenn auch nicht so stark als Persönlichkeit, in die Gegenwart hinein.

Gustav Freytag.

Es ist ziemlich viel Wasser den Berg heruntergeflossen, seitdem die Litteraturgeschichte in der Person Julian Schmidts mit Gustav Freytag „verschwägert" war und man in diesem Dichter den deutschen Normalpoeten zu erblicken glaubte, nach dem alle andern zu beurteilen oder sogar zu verurteilen seien. Seit einem Jahrzehnt nun hat Friedrich Hebbel, den Schmidt und seinesgleichen als „schwarzen Mann" benutzten, die ihm gebührende erste Stelle unter den modernen Dichtern eingenommen, und statt Gustav Freytag steht Gottfried Keller bei allen, die über die moralisch-ästhetische Philisterei hinaus sind, als der erste der poetischen Realisten da, der wirkliche Poet statt des mit schätzenswerten dichterischen Talenten ausgestatteten Schriftstellers. Wir haben schon erlebt, daß man den Verfasser der „Journalisten" und von „Soll und Haben" einfach zu den Toten werfen wollte: Gar zu eng ist er mit der Weltanschauung des gemäßigten bürgerlichen Liberalismus verknüpft, und die Selbstzufriedenheit des Bourgeois, ja etwas, was man recht wohl als deutschen „cant" bezeichnen könnte, scheinen nicht nur die Entfaltung wahrhafter Poesie, die die Leidenschaft in sich schließt, sondern selbst die eines vollen und echten Humors bei ihm verhindert zu haben. Aber, indem die Männer der neuen sozialen Weltanschauung von der einen Seite und die „Ästheten" von der andern auf Freytag losgehen, stoßen sie plötzlich auf etwas, was sie nicht überwinden können: Es ist das nationale Element in diesem Schriftsteller, der auch Dichter war, es ist das große Stück deutschen „bon sens", der zwar das Leben nicht in seinen Höhen und Tiefen, aber doch ein gut Teil tüchtiger deutscher Wirklichkeit fest zu erfassen verstand — kurz,

sie stoßen auf einen deutschen Mann und müssen dann auch erkennen, daß eines solchen Lebenswerk von den wechselnden Weltanschauungen und ästhetischen Richtungen viel unabhängiger ist, als sie bisher angenommen.

„Daß es für mich leicht wurde, in den Kämpfen meiner Zeit auf der Seite zu stehen, welcher die größten Erfolge zufielen, das verdanke ich nicht mir selbst, sondern der Fügung, daß ich als Preuße, als Protestant und als Schlesier unweit der polnischen Grenze geboren bin. Als Kind der Grenze lernte ich früh mein deutsches Wesen im Gegensatz zu fremdem Volkstum lieben, als Protestant gewann ich schneller und ohne leidvolles Ringen den Zugang zu freier Wissenschaft, als Preuße wuchs ich in einem Staate auf, in dem die Hingabe des Einzelnen an das Vaterland selbstverständlich war." Nicht bloß Freytags Erfolge, auch Freytags Wesen erklärt sich so. Als Schlesier hatte er auch die Erbschaft leichten schlesischen Blutes empfangen, aber das protestantische Verantwortlichkeitsgefühl und die preußische Strammheit hielten ihm glücklich die Wage, und so erstand uns in Freytag geradezu der Typus des besten ostdeutschen Bürgertums, dem zwar das tiefe philosophische Bedürfnis, die Gemütsweichheit und auch die dämonische Leidenschaft des reinen Germanentums abgeht, das dafür aber mit dem Leben um so besser fertig zu werden versteht. Ein frischer, kecker Zug, etwas Zugreifendes und dabei Liebenswürdiges zeichnet diese Ostdeutschen, vielleicht als Zuschuß des polnischen Naturells, aus, und die Lieblingshelden Gustav Freytags haben alle ihr Teil davon erhalten, wie es denn auch seine Landsleute Karl von Holtei und Heinrich Laube (dieser freilich in minder liebenswürdiger Form) aufweisen; die bei den Schlesiern gleichfalls häufige Neigung zu rhetorischem Wortpomp hatte Freytag aber nicht, vielmehr die den meisten Kolonistenvölkern eigene heitere Verständigkeit. Seine Studien führten ihn dann immer tiefer ins deutsche Wesen hinein, und nun nahm er auch, von Protestantismus und Preußentum unterstützt, den diesem eigenen ethischen Zug in seine Natur auf oder brachte ihn zu stärkerer Ent-

wickelung, und das ergab im Widerspruch zu der ursprünglichen Natur öfter, was ich vorher Freytags „cant“ nannte, die Leugnung des Lebensrechtes der Leidenschaft, die Aufrechterhaltung der bürgerlichen Respektabilität um jeden Preis. Im Ganzen blieb jedoch Freytags glückliche Natur durchaus gesund, sein Ideal bürgerlichen Deutschtums bei einiger Enge doch kräftig und lebensvoll. Man darf sagen, daß die besten Antriebe unseres nationalen Einigungswerkes wesentlich aus ihm, jenem Ideal erwuchsen, wenn auch die That endlich aus einer genial leidenschaftlichen germanischen Natur kam.

Wie noch manche andere Dichter seines Zeitraums, u. a. Scheffel, hat Freytag enge Beziehungen zur Germanistik, nur daß er nach Dichterweise nicht Philolog, sondern Kulturhistoriker ist. Nicht minder starke Einflüsse kommen dann auch vom jungen Deutschland her, modificieren sich aber bald und verhältnismäßig leicht, da Freytag in seiner preußischen und bürgerlichen Gesinnung viel zu fest stand, als daß er dem internationalen Radikalismus und gar der üblichen jungdeutschen Belletristengenialität hätte verfallen können. Das Jahr 1848 verstärkte selbstverständlich noch das konservative Element in ihm, und so sehen wir ihn denn einen ernsthaften politischen Schriftsteller werden, wie gleichzeitig auch die Neigung zur Kulturhistorie immer mehr in ihm erstarkt. Ästhetisch kommt er, wie Julian Schmidt, nicht über eine bestimmte Mittellinie hinaus: Noch in seinen „Lebenserinnerungen“ erklärt er die seit 1840 erscheinenden Stücke Gutzkows und Laubes für einen großen Fortschritt, „weil sie durchaus auf Bühnenwirkung ausgingen“, und hält auch Auerbachs „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ für epochemachend, glaubt überhaupt, daß die Zeit der Versdichtung vorüber sei. So hat er sich selbst zur Marlitt und dann zu Sudermann günstig gestellt. Ein klares Bild seiner ästhetischen Kultur giebt seine „Technik des Dramas“, ein Buch, das wegen mancher richtigen Bemerkungen und wichtigen Regeln noch heute in gewissen Kreisen geschätzt wird, doch aber klar erweist, daß Freytag vom tieferen Wesen des Dramas und seinem Werden in einem

echtdramatischen Genius keine Anschauung hatte. Er war eben auch selber nicht echter Dramatiker, sondern Theaterdichter, dies freilich im besten und vornehmsten Sinne.

Das hat übrigens sogar Julian Schmidt gewußt, er spricht von Freytags Drama als „Kunstübung eines ausgezeichneten und gründlich gebildeten Talentes". Den Unterschied zwischen dem geborenen Dramatiker und dem Theaterdichter möchten wir dahin präcisieren, das jenem die Ereignisse gleich als Dramen aufgehen, während dieser sie nur technisch zu Dramen zu verknüpfen weiß — Freytag hat die Technik das Dramas oder sagen wir der Bühne denn auch regelrecht erlernt, von den Franzosen, von Gutzkow und Laube, von Bauernfeld, man sieht deutlich seine Fortschritte, während die Schiller, Kleist und Hebbel dramatisch gleich fertig dastehen. Mit Bauernfeld soll man ihn vor allem vergleichen, er hat dessen leichte Manier und auch seine Stoffwelt, ja, im Ganzen auch seine Tendenz. Aber der Norddeutsche nimmt's mit der Handlung doch etwas ernster und weiß besser zu koncentrieren als der Österreicher, der Dutzende von Stücken geschrieben hat, während sich Freytag auf ein halbes Dutzend beschränkte. Ihre Anfänge sind völlig gleich: Auch Bauernfeld hat ja zunächst deutschromantische Lustspiele geschrieben, wie Freytags „Brautfahrt oder Kunz von Rosen" eins ist, und ist öfter zu dieser Gattung zurückgekehrt. Ich habe etwas für sie übrig und bedauere, daß sie dann durch das historische Lustspiel nach Scribes Muster unterdrückt wurde: sie war zwangloser und zugleich poetischer als das geistreiche Intriguenstück. Im Grunde stammt sie wohl von Goethes „Götz" her, und an diesen muß man auch beim Lesen des „Kunz von Rosen" mannigfach denken, wenn auch der Narrenhumor natürlich einige Shakespearesche Spuren zeigt. Das Freytagsche Erstlingswerk hat viel jugendliche Liebenswürdigkeit und Frische, ist zwar breit und nichts weniger als straff gebaut, aber dafür auch lebensvoll und von wackerer deutscher Gesinnung erfüllt. Mir persönlich ist es fast das liebste von Freytags Stücken, wenn ich selbstverständlich auch den „Journalisten"

den höheren Rang einräume. Der Einakter „Der Gelehrte“ hat nur als persönliches Dokument Wert; es steckt zwar ein echt-tragisches Problem darin — schon um die Zeit von Nietzsches Geburt wird hier die Gefährlichkeit der Historie für das Leben empfunden —, aber es ist nichts recht herausgekommen. Berühmt wurde Freytag darauf durch die „Valentine“, ein Hof- und Intriguenspiel, das den Dichter tief im Banne jungdeutschen Geistes zeigt, wenn auch die gesunde Natur immer noch durchscheint. Manches wirkt heute einfach unfreiwillig komisch, so wenn Saalfeld, der Held, vor Valentine peroriert: „Ich habe die Philosophie eines summenden Käfers. Der Mensch ist eine Pflanze; jeder, auch der schlechteste, hat irgend eine Stelle, wo seine Blüte sitzt; diese Blüte, das Herz des Menschen, habe ich aufgesucht, und dort mich festgesogen“, und Valentine darauf entgegnet: „Ach, es gehört das Auge eines Gottes dazu, immer den Ort zu finden, wo das Beste im Menschen liegt“. Und ebenso komisch wirken heute die Zeitphrasen: „Wir beide, Sie, der Mann aus dem Volke (was Saalfeld, nebenbei bemerkt, gar nicht ist), und ich, die Aristokratin gehören zu dem großen stillen Bunde, welcher die nach Freiheit und Selbstgefühl ringenden Geister unserer Zeit vereinigt. In dem Bunde stehen alle, welche ein Schmuck unserer Zeit sind, die Könige, Propheten und Dulder für die Zukunft.“ Das ist Sudermann. Dabei handelt es sich in dem Stück nur darum, ob eine Dame Maitresse eines Fürsten werden soll oder nicht, der Held ist der geniale jungdeutsche Abenteurer, und die ganze Atmosphäre ist von Decadenceluft erfüllt. Sehr viel besser steht es auch noch nicht mit Freytags nächstem Drama, dem „Grafen Waldemar“, wo der Held durch ein naives Gärtnermädchen aus der Blasiertheit errettet wird; auch hier muß man an unsern Sudermann erinnern, dem Freytag auch in der Beherrschung der Technik (für seine Zeit) gleicht. Freilich, es steckte mehr Kern in ihm, und nach 1848 gelang ihm dann das Lustspiel, das wir mit Lessings „Minna“ und Kleists „Zerbrochenem Krug“ gewöhnlich zu unsern ersten komischen

Meisterwerken zählen: „Die Journalisten“. Auch dieses Werk kann, und zwar schon in der Gestalt seines Helden Konrad Bolz, den Zusammenhang mit der jungdeutschen Litteratur noch nicht völlig verleugnen, muß aber, wenn es als dieser entsprossen hingestellt wird, als ihre unvergleichliche Blüte bezeichnet werden. In Wirklichkeit ist es jedoch die nun zu freier Laune und ebenso gesunder wie heiterer Lebensauffassung gediehene Entwickelung des Dichters, was dem Stück seine glückliche Rundung und Frische verliehen hat. Ich stelle es der „Minna“ nicht gleich, diese ist technisch vollendeter und geht auch menschlich tiefer, ja, selbst als Zeitstück haben die „Journalisten“ nicht die gleiche Bedeutung, da sie unzweifelhaft ein stärkeres konventionelles Element enthalten (wie denn beispielsweise die Kämpfe zwischen Konservativen und Liberalen damals schon anders geführt wurden, und auch die Schmocke schon eine andere Rolle spielten); dennoch, trotzdem das Stück wenig Elementares, in der Hauptsache nur feinstudierte Wirkungen enthält, muß es auch noch bis auf weiteres als der Typus des vornehmen deutschen Lustspiels gelten und wird selbst, wenn wir die ersehnte deutsche Charakterkomödie erhalten, in seiner Geltung nicht verlieren. Nur stofflich kann es ein bißchen veralten, ein Los, dem ja auch „Minna von Barnhelm“ nicht völlig entgangen ist. — Für das letzte dramatische Werk Freytags, das Trauerspiel „Die Fabier“ hat sich kaum eine günstige kritische Stimme erhoben, man nennt es im allgemeinen ein zu streng politisches Stück, das die moderne „Menschlichkeit“ nicht packen könne. Doch lobe ich seine strenge historische Haltung (so gut ich sehe, daß es zu wirklich dramatischem Leben nicht kommt) und möchte an des alten Corneille „Horace“ erinnern, nur daß man freilich merkt, daß der Dichter Shakespeares „Coriolan“ gelesen hat. Wer sich für die „Fabier“ näher interessiert, mag Otto Ludwigs Urteil über sie (in einem Briefe an Julian Schmidt) nachlesen — es ist höchst charakteristisch, daß er nach der Beurteilung auf „unsere gute Freundin, die Birch-Pfeiffer“ kommt. Wenn Freytag ein

(bühnenmäßig-) gutes Trauerspiel hätte schreiben wollen, hätte er eben auch erst die Technik dieser Gattung praktisch erlernen müssen. Aber er ließ es bei diesem einen Experiment bewenden, da er doch wohl fühlte, daß ihm zur Tragödie die Hauptsache fehle: die Leidenschaft.

Inzwischen hatte er sich auch bereits dem Roman zugewandt und gleich mit seinem ersten Werke auf diesem Gebiete, mit „Soll und Haben“ einen großen Erfolg errungen. „Soll und Haben“, schrieb Julian Schmidt, von dem das Motto „Der Roman soll das deutsche Volk bei der Arbeit suchen“ auf dem Titelblatte stand, „ist nicht bloß die harmonische Lösung eines der Kunst wesentlich angehörigen Problems, sondern ein wichtiger Fortschritt innerhalb der nationalen Entwickelung.“ Die besondere ästhetische Bedeutung wird man dem Roman heute absprechen, er ist keineswegs das erste Werk deutscher Litteratur, das das Problem, die Menschen bei der Arbeit zu zeigen, löst, vielmehr formell nur ein biographischer Roman wie andere auch. Aber einen Fortschritt innerhalb der nationalen Entwickelung bezeichnet er insofern, als er deutsches Wesen im klar erkannten Gegensatz zu jüdischem und polnischem zeigt und der deutschen Arbeit nationale Aufgaben zuweist. Er ist also ein Tendenzroman, aber im allerbesten Sinne, denn selbstverständlich ist nationale Tendenz, eben weil sie Erkenntnis einer Volksnatur voraussetzt, immer sehr viel weniger einseitig als jede andere. Auch die specifisch-bürgerliche Tendenz findet sich in dem Roman, und sie ist es, an der wir uns heute am ersten stoßen; denn wir haben jetzt erkannt, daß der Stand der Grundbesitzer für die Existenz der Nation unendlich viel wichtiger ist als der kapitalbildende Kaufmannsstand, aus dem, wie man es etwas scharf ausgedrückt hat, gar zu leicht ein „millionenraffendes Weltgaunertum“ erwächst. Doch wollen wir nicht übersehen, daß Freytag nur erst den soliden deutschen Kaufmannsstand, dem „Treu und Glauben“ über alles ging, kannte, und daß seine bürgerliche Abneigung gegen den Adel eine große Sympathie für einzelne Vertreter desselben, ja, eine geheime

(echtjungdeutsche) Neigung zum Aristokratischen nicht ausschloß. Die Mehrzahl der Leser von „Soll und Haben“ — und sie gingen bis tief ins Volk hinab — haben sich um das tendenziöse Element des Werkes wenig gekümmert, haben nur die Geschichte mit voller Hingabe genossen, und sie hatten vollständig recht: Alles in allem war „Soll und Haben“ das beste Unterhaltungsbuch, das die deutsche Litteratur bis dahin aufzuweisen hatte, und ist es im Grunde auch geblieben bis auf diesen Tag; nur Reuters „Stromtid“ kann in mancher Hinsicht mit ihm rivalisieren. Sehr viel hatte Freytag von Dickens gelernt, und es war ihm nur zum Guten ausgeschlagen (während das „Dickenssche“ bei Otto Ludwig beispielsweise als ein durchaus fremdes Element wirkt); doch stand er fest genug auf eigenen Füßen, um ein echtdeutsches Werk zu schaffen, in der That den deutschen Normalroman, der zwar nicht rein poetische, aber doch tüchtige und gesunde Lebensdarstellung ist. Wir schwärmen heute nicht mehr in dem Maße, wie es früher geschah, für Freytags humoristischen Stil, wir erkennen in der Verknüpfung der Handlung auch ein starkes romanhaftes Element, wir wünschen das Psychologische im allgemeinen tiefer, aber doch müssen wir zugeben, daß sich in der mittleren Sphäre, in der wir uns nun einmal befinden, im Ganzen nichts Besseres denken läßt. Auch heute noch kann ein einfacher, unverdorbener Sinn die Abenteuer Anton Wohlfahrts und Fritz Fincks mit herzlichem Genusse lesen und an Leonore Rotsattel seine Freude haben; die Darstellung der jüdischen Welt aber ist um so wertvoller, weil sie sichtbarlich ohne Abneigung geschaffen und nur aus deutschem Instinkt heraus (wie übrigens auch in Raabes „Hungerpastor“) so treffend ausgefallen ist. Weh dem, der sie heute neu versuchen wollte!

Freytags zweiten großen Roman „Die verlorene Handschrift“ hat man immer unter „Soll und Haben“ gestellt, und insofern mit Recht, als er viel weniger unmittelbar dem Leben entwächst und in der Darstellung bereits Manier aufweist. Den Einfluß Auerbachs auf Freytag, den Helmut Mielke behauptet, möchte

auch ich annehmen. Allerdings kannte Freytag auch die Gelehrtenwelt, hatte in die Hofwelt ebenfalls einen Blick gethan, und wie in dem ersten Roman Breslau, so ergab in dem zweiten Leipzig einen immerhin gut verwandten Hintergrund. Aber das alles ersetzte die Frische der Jugenderinnerungen nicht, und der deutsche Kulturhistoriker war doch inzwischen in dem Dichter immer mächtiger geworden. Es ist etwas Verstiegenes in der „Verlorenen Handschrift“, Felix, der Professor, Ilse, sein Weib, der Fürst, für den ganz unnötigerweise der Begriff des Cäsarenwahnsinns in Kontribution gesetzt wird, participieren alle daran, und nur in den Nebenpersonen, aber rein nicht einmal mehr hier, tritt noch die alte Harmlosigkeit Freytags zu Tage. Immerhin fesselt auch dieses Werk, ja, es greift menschlich tiefer als „Soll und Haben“, und an der Gesinnung, die es erfüllt, ist gewiß nichts auszusetzen: Die höchste Auffassung der Wissenschaft ist echtdeutsch und soll bestehen bleiben, selbst wenn sie sich mit dem unleidlichen Gelehrtenhochmut verbindet, der seit Karl Lachmann bei uns nicht mehr ausgestorben ist.

In den Jahren 1859—1867 hatte Freytag seine „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ geschaffen, die ihm selbst einen hohen Rang unter den deutschen Gelehrten erwarben und alles in allem das wichtigste kulturhistorische Werk sind, das unsere Litteratur besitzt. Hier war der Dichter-Schriftsteller, der Freytag (im Gegensatz zum Dichter-Künstler) war, ganz an seinem Platze, und die Grenzen seiner Begabung traten viel weniger zu Tage als in seiner Poesie: Luther und Friedrich den Großen poetisch voll herauszuarbeiten würde ihm unmöglich gewesen sein, aber in wissenschaftlicher Charakteristik vermochte er es. Es braucht nicht verschwiegen zu werden, daß die „Tendenz“ Freytags auch in seinem wissenschaftlichen Werke vorhanden ist, gewisse Grundzüge germanischer Natur treten in seiner Darstellung nicht hinreichend hervor, es ist alles auch hier vielleicht ein bißchen zu sehr aufs Mittlere gearbeitet, doch hat das in der Kulturgeschichte ja allenfalls seine Berechtigung. Während der Dichter nun an dem Feldzuge von 1870 teilnahm, kam ihm die Idee zu seinem

Roman „Die Ahnen“, der das Leben eines und desselben deutschen Geschlechts von der Urzeit bis in unser Jahrhundert darstellen sollte, und in acht Teilen wurde das große Werk langsam ausgeführt. Freytag selber erinnert an Scott, der in seiner Jugend von starkem Einfluß auf ihn gewesen war, aber weder mit Scott noch mit unserm Willibald Alexis hat die Reihe der Erzählungen etwas zu thun, eher mit Scheffels „Ekkehard“, am besten aber wird man an die kulturhistorischen Erzählungen W. H. Riehls denken, die hier freilich eine etwas breitere Form gewinnen. Was Scott für die schottische, Alexis für die brandenburgische, bedeuten nun Freytags „Ahnen“ für die deutsche Geschichte keineswegs, dazu haben sie viel zu wenig Lebensfülle und sind in der Ausführung auch durchweg zu skizzenhaft. Einzelne interessante Charaktere und poetische Situationen weisen sie freilich auf, auch ist der Familienzug im Ganzen sicher festgehalten und die historische Atmosphäre durchweg echt, aber mehr als Bilder zu den „Bildern“ sind die „Ahnen“ doch im wesentlichen nicht, der kulturhistorische Illustrator überwiegt den Dichter. Die verschiedenen Teile gegeneinander abzuwägen würde hier zu weit führen, im allgemeinen sind die früheren Teile die besten. Man darf sagen, daß die Aufgabe so, wie sie sich Freytag gestellt, unlösbar war: Mehr als jeder andere bedarf der historische Roman des festen Wurzelns im Heimatboden und weiter einer bestimmten Breite und Fülle, wenn er alte Zeiten wahrhaft heraufbeschwören soll. Ein gutes Lesebuch für die deutsche Jugend hat Freytag aber immer noch gegeben und seine nationale Stellung damit bedeutend gestärkt. Er gehört überhaupt zu den Glücklichen unter unseren Dichtern, die bei dem Mangel alles Genialen dadurch, daß sie wissen, was sie wollen, und entschiedene Konsequenz sehr Bedeutendes erreichen, nicht bloß Erfolg und Ansehen, sondern auch eine Geschlossenheit ihres Lebenswerkes, die, lange, nachdem die unmittelbare Wirkung vorüber, noch immer wieder zu ihnen zurückzieht. Es ist der Mann in den Werken Freytags, der unserer nationalen Litteratur erhalten bleiben wird, der Dichter, der

poetische Realist ist (für die Entwickelung) im Ganzen schon heute überwunden, wenn auch noch keineswegs ersetzt. Unzweifelhaft, auch Freytags beide Hauptwerke, die „Journalisten“ und „Soll und Haben“ müssen der heutigen jungen Generation etwas veraltet vorkommen, es ist ein Zeitelement in ihnen, das nicht zur Poesie erhöht worden ist, ja, es ist, was noch schlimmer ist, auch in der Darstellung eine bestimmte Zeitmanier vorhanden — dennoch, es kann noch mehr als ein Menschenalter darüber vergehen, ehe ein glückliches Talent wieder einmal solche deutschen Lieblingswerke hervorbringt, und auch dann wird der Schriftsteller Freytag noch keineswegs vergessen werden. Vielleicht kann man ihn am besten den partiellen Lessing des neunzehnten Jahrhunderts nennen, wie Gottfried Keller der partielle Goethe ist.

Fritz Reuter.

Die große Liebe, die Fritz Reuter bei seinem Volke und zwar nicht bloß bei den Niederdeutschen gefunden hat, verdankt er vor allem dem zwanglosen Behagen, mit dem er sich als Mensch wie als Dichter gab; jeder empfand, wenn er etwas von ihm las oder von ihm hörte: hier ist deinesgleichen, der Mann beansprucht weder eine hervorragende Persönlichkeit noch ein großer Künstler zu sein. Nur etwa Joseph Viktor Scheffel, der auch sonst — man vergleiche z. B. die Neigung zur Malerei — mit Reuter nahe verwandt ist, hat unter den neueren deutschen Dichtern eine ähnliche Stellung eingenommen und denn auch fast die gleiche Liebe, wenn auch nicht in genau denselben Kreisen, erlangt. „Ästheticistisch“ veranlagte Naturen könnten einige Neigung verspüren, bei Reuter und Scheffel von „Dichtern in Hemdsärmeln“ zu reden, aber das wäre doch ungerecht: Der Dichter der „Stromtid“ hat ja auch „Kein Hüsung“ und „Hanne Nüte“ und der Dichter des „Trompeters“ und der „Lieder aus dem Engern“ den „Ekkehard“ geschrieben. Vor allem, die Zwanglosigkeit dieser Poeten und

Humoristen ist keine Pose, sie sind glückliche Menschen, bei denen die Isolierung, der der bedeutende Mensch und echte Künstler so leicht verfällt, nicht eingetreten ist. Die Ursache liegt nicht in dem besonders vertrauten Verhältnis zum Volke oder, bei Scheffel, zu den akademischen Kreisen, obwohl dies natürlich existiert, auch nicht gerade in dem Humor der beiden, sondern in einer bestimmten mittleren Anlage und einer gewissen gleichmäßigen mittleren (darum keineswegs nüchternen) Stimmung, in der sie sich als Menschen wie als Dichter erhalten können, und die ihnen alle tieferen Kämpfe erspart. Gewiß, Reuter hat Schweres erduldet, und Scheffel ist zuletzt unglücklich gewesen, aber der „Bruch“ in ihrem Wesen und Leben fehlt trotz alledem, ihr Unglück kommt von außen, sie sind echtepische Naturen, bei denen die Freude an der Fülle der Erscheinungen die „metaphysischen“ Bedürfnisse durchaus überwiegt. Und mit Recht empfindet sie unser Volk daher vornehmlich als „gute Gesellen“.

Fritz Reuter stand in einem vertrauten Verhältnisse zum Volke, mochte er auch wie Scheffel in seinen Studentenjahren die dauerndsten geistigen Einflüsse erfahren haben und wie dieser bis zu einem gewissen Grade ein Mann der Kneipe (an seine Krankheit denke ich hierbei nicht) bleiben. In mecklenburgischen Ackerbaustädtchen aufgewachsen und dann nach der Burschenschafts- und Festungsepisode jahrelang „Strom“, Landmann, kennt er im Grunde keine andere als die ländliche und kleinstädtische Welt seiner Heimat und beschränkt sich in seiner dichterischen Darstellung vollständig auf sie; alle ihre Zustände sind ihm lebendig, und es wimmelt bei ihm von Gestalten. Und doch ist er keineswegs ein so großer Kenner des Volkes, wie es Jeremias Gotthelf und Otto Ludwig, auch Klaus Groth sind, und als Darsteller steht er beträchtlich unter ihnen. Zum dichterischen Schauen gehört eben eine gewisse Entfernung, wie sie Jeremias Gotthelf seine Stellung als Pfarrer und die Zurückhaltung, die ihm sein leidenschaftliches Temperament auferlegte, Otto Ludwig die Einsamkeit, in der er lebte, Klaus Groth die Vereinsamung, in die ihn hohes Streben und eine weiche Natur

trieb, verlieh. Reuter stand allezeit „mitten drin", noch in Eisenach verknüpften ihn hundert Bande mit der Heimat, zu einer geistigen Verarbeitung ihrer Menschen und Dinge kam es bei ihm im Grunde nie, und so erwuchsen ihm auch keine eigentlichen Probleme, und die tiefere Psychologie blieb ihm fremd. Aber er sah seine Gestalten in robuster Lebenskraft vor sich und ihre ganze äußere Lebensbethätigung, hundert Geschichten, wie er sie selbst erlebt und gehört hatte, ergaben ihm ein Bild der Verhältnisse, und so hatte er das, was der ausgesprochene Erzähler, der er war, bedarf. Man soll dies nicht so mißverstehen, als ob Reuter etwa Ernst und Tiefe überhaupt mangle; nein, er geht ja in mancher Beziehung von den trüben sozialen Verhältnissen seiner Heimat aus, und bei der Darstellung menschlichen Leides zeigt er stets eine große eigene Ergriffenheit, die oft sogar zu unkünstlerischer Sentimentalität (das Wort paßt mir jedoch nicht recht) führt — allein charakteristisch für Reuter ist die gleichmäßig-behagliche Erzählerstimmung, die man immerhin eine Stammtisch-Stimmung nennen mag. Nicht wie Jeremias Gotthelf erfüllt ihn die leidenschaftliche Sehnsucht, das leibliche und seelische Heil seines Volkes zu begründen und zu sichern, nicht wie Otto Ludwig strebt er zum Tiefsten und Geheimsten des Seelenlebens der heimatlichen Menschen hinab, nicht wie Klaus Groth holt er aus diesem das Reinpoetische herauf, er ist kein gestaltender Willensmensch und auch kein künstlerischer Entdecker, er lebt nur frisch und kräftig mit und hat nicht bloß die dichterische Freude an seinen Gestalten, sondern auch seinen menschlichen Spaß mit ihnen. In diesem Sinne ist er Humorist.

Man mag Reuter eigentlich gar nicht kritisieren, so wenig man einen guten Freund kritisiert, der einem, lebensprudelnd, die Erholungsstunden mit immer neuen Geschichten und Anekdoten köstlich ausfüllt. Mehr noch als Gustav Freytag, der denn doch zuletzt Philologie und Kulturgeschichte studiert, auch jungdeutsche Anwandlungen gehabt hat und das Volk bei der Arbeit *suchen* muß, gleicht er Charles Dickens, in der Liebenswürdigkeit und

Weichheit seiner Natur, der Unmittelbarkeit seines Verhältnisses zum Volke, der Vorliebe für drastischen Humor, dem Zug zum Typischen. Freilich, Dickens ist weiter, ihm liegt auch noch das Dämonische und Tragische, das bei Reuter gewöhnlich kriminell ausfällt; dafür entgeht dieser der Dickensschen Abstraktion und Karikatur und vermag auf seinem engeren Gebiete durch Konzentration einmal eine humoristische Gestalt zu schaffen, die alles, was Dickens Ähnliches erstrebt hat, weit übertrifft. Wer zweifelt, daß ich von dem Inspektor Bräsig rede, der gelungensten humoristischen Gestalt der ganzen deutschen Litteratur. Man soll sie nicht mit Falstaff oder Don Quixote oder Mephistopheles vergleichen, die gehen viel höher, sind ewige Menschheitstypen, Verkörperungen bestimmter Seiten menschlichen Wesens, die durch geniale Dichterkunst doch individuell voll und rund geworden sind, Bräsig hat mit der Menschheit nichts zu thun, er ist nicht einmal wie Eulenspiegel oder Münchhausen ein allgemeindeutscher Typus, nur ein ausgeprägt Mecklenburger, den man vielleicht noch in den Mecklenburg angrenzenden Distrikten Pommerns, Brandenburgs und Holsteins ganz ähnlich, aber keineswegs auf dem gesamten niederdeutschen Boden wiederfindet, von Mittel- und Oberdeutschland ganz zu geschweigen. Aber mag er lokal und auch individuell genau bestimmt und daher beschränkt sein, er hat doch eine gewaltige Lebenskraft und wirkt, was man von Mephistopheles und ebenso von Eulenspiegel und Münchhausen nicht sagen kann, rein humoristisch, das heißt, vor allem auf das Gemüt, man muß ihn lieb gewinnen, und eben deshalb nannte ich ihn die gelungenste humoristische Gestalt der deutschen Litteratur. Ich weiß wohl, daß er nicht allein das Verdienst Reuters ist, das Volk Mecklenburgs hat an ihm mitgeschaffen, Reuter hat vielleicht nur zahlreiche zerstreute Züge zu einer Gestalt vereinigt. Aber auch das will unendlich viel heißen, und daß es ihm gelang, erhebt ihn, wenn nicht zum größten, so doch zum glücklichsten Humoristen unseres Volkes. Jean Paul und Wilhelm Raabe, die sicher künstlerisch reicher, auch als Per-

sönlichkeiten bedeutender sind, haben alle Ursache, ihn zu beneiden.

Die Anfänge Reuters, seine „Läuschen und Rimels“, seine „Reis' na Belligen“ wollen nicht viel besagen, sie gehören der lokalen Schwanklitteratur an, in der selbstgefällige Breite und bloße Komik sich als Humor geben. Klaus Groth hatte ganz recht, daß er diese plattdeutsche Dichtung nicht für voll nahm, ja, in Hinblick auf seinen „Quickborn“ als Rückfall in die alte Unart der landläufigen Dialektpoesie betrachtete. Aber schon „Kein Hüsung“ und „Hanne Nüte“, die größeren epischen Dichtungen Reuters, bedeuteten einen großen Fortschritt, der Dichter rang hier wenigstens nach ernster Lebensdarstellung, wenn er auch künstlerisch immer noch weit hinter Klaus Groth zurückblieb — man vergleiche nur einmal des Holsteiners knappe Bilder aus dem Tierleben mit des Mecklenburgers breiter, künstlicher Vogelgeschichte. Reuter war nicht nur kein Lyriker, es fiel ihm überhaupt schwer, poetisch rein zu gestalten, ganz naiv ging er immer auf unmittelbare Wirkung um jeden Preis aus. Aber die zu erlangen fiel ihm wiederum auch nicht schwer, da er immer seine prächtige Persönlichkeit einsetzen konnte und die natürlichen Gaben des geborenen Erzählers in reichstem Maße besaß. Sobald er sich, vier Jahre, nachdem Klaus Groths erste plattdeutsche Erzählung und auch Brinckmanns „Kasper-Ohm un ick“ erschienen waren, auf das Gebiet der erzählenden Prosa wagte, erwies er sich denn auch sofort als Meister und gab in der „Franzosentid“ aus seinen Jugenderinnerungen heraus ein treffliches altmecklenburgisches Zeit- und Lebensbild, das in der realistischen Litteratur des Zeitalters einen Ehrenplatz beanspruchen durfte und, als rein humoristische Leistung betrachtet, über das meiste Zeitgenössische hinausging. Zwar, die Schwäche Reuters, in seinen Mitteln wenig wählerisch zu sein und gelegentlich mit sehr wohlfeilen, wenn auch meist noch echt volkstümlichen Wirkungen vorlieb zu nehmen, verrät sich auch bereits hier, aber dafür sind die Gestalten äußerst fest gezeichnet, und die Komposition ist verhältnismäßig straff, wie

später nur noch einmal, im „Dorchläuchting“. Reuters nächstes größeres Werk, der „Ollen Kamellen“ zweiter Band, die „Festungstid“ soll man nicht als Erzählung, sondern als ein Stück Selbstbiographie betrachten und lesen. Wohl ist Anschaulichkeit da, aber doch auch viel direkte Charakteristik, und das Rein-Erzählerische geht im Ganzen über die Anekdote nicht hinaus. Der tiefere menschliche Wert des Buches steckt durchaus in der Seelengeschichte des unglücklichen politischen Verbrechers, der auf das grausamste um seine Jugend gebracht wird und uns um so tiefer ergreift, als er nun imstande ist, die schrecklichen Jahre humorverklärt zu schauen. Ich bin kein Demokrat und habe mich mit dem Preußentum sehr wohl abgefunden, aber ich halte es doch für sehr gut, daß dies Buch in der Welt ist: Die Behandlung, die die burschenschaftliche Jugend der dreißiger Jahre, die im allgemeinen weder mit den „Unbedingten“ der Gebrüder Follen noch mit dem vorlauten jungen Deutschland etwas gemein hatte, erfuhr, ist und bleibt eine Schmach und füllt eines der dunkelsten Blätter der preußischen Geschichte.

Mit der „Stromtid“ geht Reuter zum Zeitroman über, und es gelingt ihm sein größtes, gestalten- und situationenreichstes, wenn auch nicht sein künstlerisch bestes Werk. Wer von uns hätte es in seiner Jugend nicht mit Entzücken gelesen, wem stände nicht fast jede Gestalt, außer Bräsig auch der wackere Korl Havermann, die Frau Pastorin und das Nüßlersche Ehepaar, Pomuchelskopp und sein „Häuning“, Fritz Triddelfitz und Franz von Rambow, der Jude Moses und sein böser David auch nach langer Frist noch deutlich vor Augen? Man muß ein Werk wie etwa Gutzkows „Ritter vom Geiste“ zur Vergleichung heranziehen, um zu empfinden, wie Fritz Reuter aus der Fülle und mit welcher Selbstverständlichkeit er schafft. Selbst die Menschen in Freytags „Soll und Haben“ kommen einem dagegen fast etwas papieren vor. Dann das Landschaftliche, ich meine nicht bloß die Natur, sondern auch das Ethnographische — auch da eine Fülle, Gegenständlichkeit und Allseitigkeit, wie

sie der moderne Milieuroman mit all seiner minutiösen Kunst nicht wieder erreicht hat. Oder möchte jemand behaupten, daß Zolas „La terre“ oder selbst sein „Germinal“ in der Totalität so reich, weit und treu sei? Nur etwa Tolstoi erreicht in dieser Hinsicht Reuter, ohne im übrigen etwas mit ihm gemein zu haben. Endlich ist die „Stromtid“ auch als reiner Zeitroman ausgezeichnet, wir haben keine bessere Darstellung der achtundvierziger Zeit auf dem Lande. Die großen Schwächen des Werkes verkenne ich darum nicht: Es ist manches Romanhafte auch im schlechten Sinne darin, Reuters Humor verklärt nicht bloß, er verschönert auch gelegentlich, die humoristischen Situationen sind oftmals auf reine Lachwirkung gestellt, die ernsten mit sentimentaler Reflexion vielfach zu sehr belastet. Aber man muß aufs Ganze sehen können, und da ist denn gar kein Zweifel, daß das Buch von jener höheren Wahrheit getragen wird, die aus der wärmsten Heimatliebe und dem unbeirrbaren gesunden Menschenverstande erwächst, daß es zwar kein genialer Herzenskündiger und großer Künstler, aber ein vortrefflicher Menschenkenner und sicherer Lebensgestalter geschaffen. Der Unterhaltungsroman — das ist und bleibt die „Stromtid“ — erreicht hier die Höhe nationaler Dichtung, in dem er einen tüchtigen Volksstamm in allen seinen Lebensverhältnissen und mit dem Besten, was er als geistiges Erbteil hat, eben seinem Humor, deutlich vor Augen stellt. Die Kleinstädte und Gutshöfe, die wallenden Kornbreiten und grünen Weiden des Mecklenburger Landes und seine Menschen werden wir noch auf lange hinaus mit Fritz Reuters Augen schauen.

Er schuf dann in seinem „Dorchläuchting“ noch ein zweites kleines Meisterwerk, das wie die „Franzosentid“ auch künstlerischen Ansprüchen genügt, vielleicht weniger frisch im Detail, aber dafür kulturhistorisch noch interessanter ist. Wenn wir Deutschen einmal darangehen, die zahlreichen vortrefflichen dichterischen Lebensbilder aus früherer Zeit, die unsere Geschichte lebendig machen, zu sammeln, um das ganze Volk ihrer teilhaftig zu machen, so wird die Geschichte vom Herzog Adolf Friedrich IV.

von Mecklenburg-Strelitz gewiß in der Sammlung nicht fehlen dürfen. Die „Reis' na Konstantinopel“ Reuters zeigt leider nur die rasche Abnahme seiner Kraft. Er war, vor allem durch die „Stromtid“, wie erwähnt, ein Liebling des deutschen Volkes geworden und mit vollem Recht; denn das Volk verstand ihn von allen seinen dichterischen Zeitgenossen am besten und holte sich bei ihm die meiste Ergötzung, mit der dazu gehörigen Portion Rührung, versteht sich. Aber es gab auch einen bornierten Reuterkultus, und der hat uns, die Reuter in der Jugend gleichfalls entzückt, in späteren Jahren wohl etwas von ihm zurückgestoßen; denn wir hatten allmählich gelernt, daß die Kunst mehr könne als ergötzen und rühren, daß sie an das Höchste und Tiefste im Menschen anknüpfe. Reuter und Scheffel dürfen Hebbel und Ludwig, Keller und Klaus Groth nicht totmachen, und Shakespeare und Goethe dürfen über ihnen nicht vergessen werden — insofern hatten wir ganz recht. Doch außer der hohen, das durften wir nicht vergessen, giebt's auch eine gute Kunst, der glückliche Erzähler hat neben dem großen Künstler Raum genug, dieser ist nicht für alle da, wohl aber jener. Die Reuter-Vergötterung ist jetzt vorbei, aber lebendig ist der wackere Mecklenburger immer noch, und gar dem größeren Teile der neueren Unterhaltungslitteratur gegenüber hat man die Empfindung, daß sie ein herzhaftes Lachen des Inspektors Bräsig rettungslos „wegpusten“ könnte.

Theodor Storm.

„O Muse mit dem Epheukranze,
Mit deiner Stirn, so bleich und rein,
Mit deiner Augen feuchtem Glanze,
Mit deinen Gliedern schlank und fein,
Die du bewohnst des Waldes Dunkel,
Doch gern auch schaust des Meers Gefunkel,
Ruht es im hellen Sonnenschein,

Und gern im Mondenlicht, dem blassen,
Durchschreitest einer Kleinstadt Gassen,
Durch Gartengänge schlüpfst allein,
Heut wirst bei uns du weilen müssen,
Um eines Dichters Stirn zu küssen."

Das ist die Anfangsstrophe eines Gedichts, das ich selber als blutjunger Mensch zum siebzigsten Geburtstage Theodor Storms schrieb, und das des Altmeisters Beifall fand, was vielleicht entschuldigt, daß ich es hier citiere. Es wird uns Schleswig-Holsteinern schwer, objektiv über Storm zu schreiben. Wohl stehen mir meine engsten Landsleute, die Dithmarscher Hebbel und Klaus Groth, die zugleich auch wie ich selber dem Volke entstammten, menschlich näher als der Husumer „Patricier", der Storm in seinem ganzen Wesen war und blieb, und ich halte sie auch als Dichter höher, aber dem Stimmungszauber der „Muse mit dem Epheukranze" unterliege ich darum nicht minder, fast widerstandslos, auch noch jetzt: Nicht bloß im allgemeinen unser norddeutsches Familienleben und unsere schleswig-holsteinische Kleinstadt, auch unser aller, die wir dort oben jung waren und eine Sehnsucht im Busen trugen, besondere Jugendfreuden und Jugendschmerzen, vor allem auch unsere Jugendträume stecken in Storms Dichtung. Hebbel führt uns weit weg und hoch über uns selbst hinaus, Klaus Groth bleibt zwar mit uns in der Heimat und mitten im Volke, aber er ist ein objektiver Poet und läßt uns mit klaren Augen schauen, alles „herrlich wie am ersten Tag"; Storm allein weckt die herzbewegende Erinnerung, das Heimweh — man darf vielleicht sagen, daß das Heimweh die Seele seiner Poesie ist.

Aber der Dichter gehört nicht uns Schleswig-Holsteinern allein, obschon er gewiß ein echter Heimatdichter ist, man hat ihn längst für den größten norddeutschen, wenn nicht deutschen „Hauspoeten" und für einen der feinsten Künstler erklärt, die unsere Litteratur im neunzehnten Jahrhundert hervorgebracht habe. Das Wort „Hauspoet" ist im doppelten Sinne zu nehmen, als Poet des Hauses und Poet fürs Haus. Da muß aller-

dings vornehmlich an das gebildete Haus gedacht werden; die Menschen der Stormschen Dichtung sind wesentlich „Honoratioren“, und seine hingebendsten Leserinnen werden wohl auch die Frauen der wahrhaft guten Familie gewesen sein, in der von altersher eine Tradition herrscht, zum Teil als Vorzug, aber auch wieder als Schranke empfunden. Man kann nicht gerade sagen, daß die Stormsche Welt eng ist: Mögen seine Honoratioren fast alle ein ausgeprägtes Standesgefühl haben, die Kleinstadt rückt doch die Menschen enger zusammen und ergiebt eine Fülle von Beziehungen auch zum Volke, zu dem hier im Norden durchweg tüchtigen Handwerkerstand und selbst zu manchen fremdartigen und manchmal zweifelhaften Existenzen, die hierher verschlagen werden. Diese norddeutsche Kleinstadt ist dann auch nicht die typische deutsche Ackerbürgerstadt, sie liegt am Meere, ihre Senatoren und Kaufherren haben Verbindungen in aller Welt und dünken sich nur um ein weniges geringer wie ihre Standesgenossen in den nicht zu weit entfernten großen Hansastädten. Offiziere und Beamte mit den Interessen ihrer Kreise treten auch herzu, und die freieren Studierten, die Prediger und Ärzte, einzelne Künstler, deren Bildung in dem großen Vaterlande jenseits der Elbe wurzelt, und die das während ihrer Studienzeit Erworbene um so inniger als hohes Lebensgut würdigen, je weiter sie von den großen Kulturcentren entfernt sind, bringen frischere Luft in die manchmal etwas dumpfe Atmosphäre. Eigen genug ist auch die Naturumgebung, das Haff mit seinen Halligen, die weite, ebene, gräbendurchschnittene Marsch, die braune Heide, das in etwas weiterer Entfernung gelegene liebliche Wald- und Hügelland. Und in die Gegenwart ragt mächtig die Vergangenheit hinein, freilich nur als Familiengeschichte des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, als Kulturerbe, das hochgeschätzt und gewissermaßen in Fleisch und Blut übergegangen auch das Leben der Kinder des neunzehnten Jahrhunderts mannigfach bestimmt. Die Stormschen Menschen sind fast alle stark gebundene Naturen, und den immer wiederkehrende Konflikt in seinen Novellen ergiebt das Einbrechen der

Leidenschaft in das eigentlich von Geburt an „normierte" Leben. Aber Durchschnittsmenschen finden sich bei Storm sehr selten, seine Männer und auch viele seiner Frauen zeichnet oft ein großes Maß starrer Energie aus, andere eine wundervolle Milde, seine jungen Leute haben vielfach etwas vom „Phantasten", unbeschreiblich lieblich sind meist seine jungen Mädchen, werden dann freilich öfter etwas herb. Geradezu unvergleichlich erscheint Storms Milieu- und Stimmungskunst, um so mehr zu bewundern, mit je sparsameren Mitteln sie wirkt: Wie da alles aus den alten Häusern und stillen Gärten herauswächst, wie die Landschaft und der Himmel, Regen und Sonnenschein in die Geschichten hineinspielen, das ist eine Wonne zu beobachten und von immer frischem Zauber. Endlich haben die Stormschen Novellen meist einen selten einheitlichen Grundton, man könnte sie fast alle auf ein Volkslied oder doch etwas Volksliedartiges zurückführen, schon die erste, „Immensee":

„Meine Mutter hat's gewollt,
Einen andern ich nehmen sollt'."

Es ist eine Poesie, die unmittelbar ans Herz greift, weil alles in ihr aufs Herz bezogen ist: Die epische Fülle der Erscheinungen, geistige Bewegungen und was sonst unsere neuere erzählende Litteratur füllt, fehlen hier, aber man entbehrt's auch nicht; die starke Konzentration bei völliger Ungezwungenheit der Detaillierung hat hier etwas in seiner Art ganz Vollendetes entstehen lassen, das man nur lieben oder nicht lieben kann, eine andere Stellungnahme dazu giebt es nicht. Es ist bei aller Objektivität in der Darstellung eine sehr persönliche Kunst: Storms feine, weiche, aber trotzdem männliche, ja, verhalten leidenschaftliche Natur durchleuchtet alles, wir werden den Erzähler beim Lesen niemals los, noch bestimmter möchte ich sagen, seine Augen sind immer über dem, was er geschrieben.

Trotz ihrer Besonderheit steht die Stormsche Kunst nun aber doch nicht völlig allein in unserer Litteratur, Eichendorff, Mörike, Stifter sind dem Schleswiger verwandt und auch von Einfluß auf ihn gewesen. Erich Schmidt in seiner beliebten

Manier, Dichtern, die ihm aus irgend einem Grunde nicht passen, gelegentlich Fußtritte zu versetzen, hat gemeint, daß Storm nie etwas so Unwahres wie die vielgerühmte „Brigitta", etwas so Affektiertes wie das „Heidedorf", nie so langweiligen Kleinkram wie die „Bunten Steine" geschrieben habe, eine bloß schildernde Poesie sei nie sein Ideal gewesen, aber dem ist natürlich zu entgegnen, daß Storm auch nichts geschaffen hat, was dem Besten Stifters an Gewalt der Stimmung völlig gleichsteht („Das Heidedorf" und „Brigitta" kann man auch noch anders lesen wie Erich Schmidt), und daß der Böhme über die bloß schildernde Poesie in seinen besten Werken eben doch hinaus kommt. Die feine Naturempfindung, die Zartheit des Details, die Scheu vor der Welt in einem gewissen Sinne teilt Storm mit Stifter, freilich ist er eine leidenschaftlichere Natur, etwas von E. T. A. Hoffmann ist auch in ihm, und ein größerer Künstler, während Stifters Talent ursprünglicher, reicher und weiter ist, mehr von der Welt sieht. Die Vergleichung im Einzelnen, unter Heranziehung der Werke durchzuführen, muß ich hier unterlassen, aber wer Stifter kennt, wird ihn bei Storm auch in Einzelmotiven öfter wiederfinden, zumal auch in den historischen Novellen. Doch kann von einer wirklichen Abhängigkeit nicht die Rede sein. Diese ist eher im Verhältnis Storms zu Eichendorff, zu dem auch noch gelegentlich Heine tritt, und namentlich Storms zu Mörike festzustellen, und hier besonders in der Lyrik. Storm ist einer unserer großen Lyriker, aber man hat ihn als solchen doch gelegentlich stark überschätzt. Das sieht man schon, wenn man sein Volksliedartiges mit dem Mörikes vergleicht, etwa „Elisabeth" mit dem „Verlassenen Mägdlein", da wirkt Storm fast konventionell. Die „Traumhelle und das spielend Visionäre" Mörikes konnte der jüngere Dichter auch nicht nachbilden, und von seinem Humor hat er doch nur ein sehr bescheidenes Teil. Vergleicht man Storm mit Hebbel, der ja als Lyriker in mancher Beziehung der Antipode Mörikes ist, so findet sich, daß Storm von dessen gewaltigem Pathos und seiner Tiefe auch kaum etwas

hat. Sein Register ist nicht sehr groß, er ist wesentlich Erotiker. Auf dem Gebiet der Erotik entfaltet er freilich eine ziemliche Mannigfaltigkeit, und alles das, was auf sein Liebes- und Eheleben mit der frühgestorbenen Konstanze Esmarch Bezug hat („O süßes Nichtsthun an der Liebsten Seite", „Wer je gelebt in Liebesarmen", „Schließe mir die Augen beide", „Zur Nacht", „Im Herbste", „Gedenkst du noch", „Du warst es doch", „Tiefe Schatten", „Begrabe nur dein Liebstes"), ist einzig rein und schön, von prägnantester Form. Der Erotik nahe stehen so prächtige Stücke wie „Im Walde" („Hier an der Bergeshalde") und „Eine Fremde". Eine kleine Reihe vortrefflicher Naturbilder aus der Heimat („Abseits", „Die Stadt", „Meeresstrand" u. s. w.), dazu dann sechs oder sieben patriotische Gedichte aus der Erhebungszeit Schleswig-Holsteins, das Markigste, was Storm gedichtet hat, und wir haben die Gebiete genannt, auf denen Storm Meister ist. Gewiß hat Erich Schmidt recht, wenn er sagt, Storms Gedichte seien viel mehr als eine Gabe für den Nipptisch oder blasse Ausgeburten des Quietismus. Aber so feine und dabei doch feste Gespinste aus Natur- und Seelenleben wie bei Mörike, so gewaltige elementare Klänge und so plastische Bilder wie bei Hebbel findet man nicht bei ihm. Das Beste seiner Lyrik ist anheimelnde Gemütspoesie, die sich viel mehr als die Hebbels und Mörikes an das Leben und die Gelegenheit anschließt, aber nur selten das zum lyrischen Klange verdichtete Leben wiedergiebt. Ganz fehlt jedoch bei Storm auch die specifische Lyrik nicht; Stücke wie „Schließe mir die Augen beide", das wahrhaft goethisch ist, „April", „Juli", „Schlaflos", „Über die Heide" — dies, so viel ich sehe, das einzige Gedicht Storms, das Resonanz in Hebbels Art hat, obschon der Schluß gegen den Anfang abmattet — gehören zum Besten der deutschen Lyrik überhaupt. Wunderbar ist der Fluß der Stormschen Verse — man muß sie mit den Geibelschen vergleichen, um zu empfinden, wie viel mehr die Natur giebt, als die Kunst in der äußeren Form erreichen kann. Auch ist die Stormsche Gedichtsammlung, von einigem

Eichendorffschen und leider auch Scheffelschen abgesehen, selten gleichmäßig und hinterläßt einen äußerst harmonischen Eindruck, eben den der harmonischen Persönlichkeit ihres Dichters.

Bedeutender stellt sich denn nun freilich die Reihe der Novellen dar, hier ist eine bedeutsame Entwickelung, und zwar tritt diese nicht, wie es sonst wohl geschieht, auch in halb oder ganz mißlungenen Stücken, die nur Übergangswert haben, zu Tage, sondern nur in vollendeten (obschon es da natürlich ein Mehr oder Minder giebt), und steigt auch bis zuletzt an. Die Gesamtcharakteristik, die zu Anfang von der Dichtung Storms gegeben wurde, ging vor allem auf seine Novelle; er hat sich ja auch in weiser Selbsterkenntnis auf diese Form beschränkt nnd niemals ein breiteres Welt- und Lebensbild zu schaffen versucht, wie es seine beiden Mitbewerber um den Preis in dieser Gattung, Gottfried Keller und Paul Heyse gethan haben. Nach Storm ist die Novelle das eigentliche Seitenstück des Dramas: „Gleich diesem behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkte stehenden Konflikt, von welchem aus sich das Ganze organisiert; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst", und man kann sich die Stormsche Definition schon gefallen lassen, wenn man nur bedenkt, daß die Novelle als epische Form nicht den typischen, sondern nur den Spezialfall darstellen kann. Von Anfang an ist Storms Novelle nun freilich nicht Problem- und Konfliktnovelle gewesen, ja man darf vielleicht behaupten, daß sie bis zuletzt Stimmungsnovelle geblieben ist, will sagen, die Einheitlichkeit der Grundstimmung stand dem Dichter allezeit höher als die Erläuterung des Problems und die Ausgestaltung des Konflikts. Aber unbedingt erhält die Stormsche Novelle nach und nach, zumal vom Ende der siebziger Jahre an, ein schärferes Profil und auch eine energischere Charakteristik, wenn auch die andeutende Weise und die Sparsamkeit des Dialogs in den späteren Werken nicht verschwinden. Man könnte vielleicht von einer romantischen und einer realistischen Periode Storms reden, aber auch seine romantische

Novelle enthält realistische Elemente, und wiederum fehlen den realistischen, namentlich den historischen die romantischen Elemente nicht. Die berühmtesten Novellen der früheren Zeit sind „Immensee", „Angelika", „Auf dem Staatshof", „Im Schloß", „Auf der Universität", „Von jenseits des Meeres" — ihre Motive: die resignierende Liebe, der Untergang eines alten Hauses, der das letzte Glied schuldlos hinabzieht, die allmähliche Erstarkung einer vornehmen Frauennatur, das Hineintreten einer fremdartigen Gestalt in die starren norddeutschen Verhältnisse kehren bei Storm fast alle noch öfter wieder; hier sind sie ganz in Stimmung getaucht und außerordentlich zart behandelt. Aus der älteren Zeit stammt auch eine Reihe novellistischer Skizzen Storms, „Im Saal", „Im Sonnenschein", „Wenn die Äpfel reif sind" u. s. w., die zu dem Reizendsten gehören, was er geschaffen, und namentlich seine ausgezeichnete Fähigkeit, Rokokomenschen zu schildern, beweisen. Die realistischere Weise kündigen „In St. Jürgen" und „Draußen im Heidedorfe" an, „Beim Vetter Christian", „Pole Poppenspäler", „Waldwinkel", „Ein stiller Musikant", „Psyche" bilden den Übergang. Gerade diese Stücke Storms gelten vielfach als seine poetischesten, und in der That hat er die bürgerliche Tüchtigkeit vielleicht nirgends besser dargestellt als in „In St. Jürgen" und „Pole Poppenspäler", und „Beim Vetter Christian" und „Psyche" sind seine heitersten und frischesten Erfindungen, während „Der stille Musikant" die Stormsche Resignation vielleicht am reinsten ausprägt. In „Psyche" nähert er sich Heyse am meisten. Mit „Aquis submersus" und „Carsten Curator" beginnt dann die Novellistik Storms einen geradezu düsteren Charakter zu be- bekommen, sie gewinnt aber auch zugleich an Lebenstreue. „Psyche" mag man noch als reizend erdacht charakterisieren, „Carsten Curator" haben wir alle irgendwo und -wie erlebt. Und der ausgeprägt herb-realistische Charakter bleibt der Novelle Storms nun erhalten: Man vergleiche „Zur Wald- und Wasserfreude mit „Auf der Universität" — die arme Kätti ergreift unbedingt mehr als Lore Beauregard, und Wulf Fedders ist

unzweifelhaft naturgetreuer als der Erzähler in der älteren Novelle. Stücke wie der „Herr Etatsrat" haben auf manche älteren Verehrer Storms sogar abstoßend gewirkt. Wir aber freuen uns seiner größeren Kraft, und daß er ernsteren Konflikten wie dem zwischen Vater und Sohn in „Hans und Heinz Kirch" nicht mehr aus dem Wege geht. Gewiß, die Resignationsnovelle hat ihr Recht, aber die tragische Novelle auch, und das Bild der norddeutschen Kleinstadt würde unvollständig sein, wenn ihr solche Scenen, wie die, wo sich Bötjer Basch „versupen" will, fehlten. Mehr Beifall als die ernsten Lebensbilder Storms aus der Gegenwart haben seine historischen Novellen, zu denen schon „Aquis submersus" gehört — „Renate", „Eekenhof", „Zur Chronik von Grieshuus", „Ein Fest auf Haderslevhuus" schließen sich an — gefunden. Auch sie sind meist düster, aber das historische Kolorit mildert. Ich finde, daß ihr leise archaistischer Stil nicht ganz natürlich ist, aber ihrer Stimmung entziehe ich mich auch nicht, und möchte nicht mit denen streiten, die namentlich „Aquis submersus" mit an die Spitze der Stormschen Dichtung stellen. Am höchsten halte ich jedoch Storms letztes Werk, den „Schimmelreiter", mag auch die Einkleidung (ein Schulmeister erzählt) nicht die glücklichste sein: Diese Novelle hat, was den meisten ihrer Beurteiler entgangen ist, wirklich historischen Stil, historische Größe, die ganze Geschichte und Eigenart der Nordseemarsch ist in ihr. Von Jütland herunter bis zur Maas- und Scheldemündung muß man dieses Werk als Heimatkunst im höchsten Sinne anerkennen, zumal auch der friesische Stamm in dem Helden Hauke Haien die wunderbarste Verkörperung gefunden hat. Klaus Groths „Heisterkrog" in allen Ehren, aber das Typische hat er doch nicht so gut herausgebracht wie der Friese Storm.

Soweit ich sehe, ist Theodor Storm, mag immer auch etwas niedersächsisches Blut in ihm sein, überhaupt der bedeutendste Dichter, den der friesische Stamm dem deutschen Volke geschenkt hat, und man kann alle Eigenschaften dieses in Deutschland wenig bekannten Stammes in dem Dichter wiederfinden. Wie

hebt sich schon der rein niedersächsische Dithmarscher Klaus Groth mit seiner hellen und heiteren Verständigkeit und edlen Volkstümlichkeit von diesem friesischen Stimmungsmenschen ab! Die patricische Herkunft Storms, obgleich auch sie ein Gewicht in die Wagschale wirft, thut es allein nicht. Storm ist aber nicht bloß Friese, er ist Nordfriese, „dem Poesieklima nach", wie ich es einmal ausgedrückt habe, „der nördlichste aller deutschen Dichter", weshalb man denn auch in manchen seinen Novellen Gestalten und Konflikte Ibsenscher Dramen entdecken kann. Freilich, seine Kultur ist entschieden deutsch, und die Art seiner Kunst bringt ihn hier und da sogar den Münchnern nahe, wenn ihn auch seine nach Innen gewandte nordische Natur und seine Gebundenheit an die Heimat vor dem Konventionalismus der Schule bewahrt haben. Jedenfalls teilt er im Ganzen die Weltanschauung der Münchner — er war entschiedener Liberaler — und auch das Streben nach dem sogenannten Reinmenschlichen und Reinpoetischen ist lange genug ein Charakteristikum seiner Poesie gewesen, bis dann doch der Ernst des Lebens in ihr immer gewaltiger und unmittelbarer hervorbrach. Ein Zeitdichter war er kaum, er hätte beinahe auch im achtzehnten Jahrhundert, wenn die deutsche Poesie damals weit genug entwickelt gewesen wäre, hervortreten können. Was ihm zuletzt fehlt, ist Größe: Nicht die Probleme der Menschheit, nur die des Lebens — man versteht wohl den Gegensatz — behandelt er, aber diese als ein großer Spezialist, vom Herzen aus und in reinster künstlerischer und auch sprachlicher Form. Der Reiz seiner Poesie wird nie erlöschen, so lange es noch eine träumerische Jugend und feine Frauennaturen giebt.

Klaus Groth.

Klaus Groths „Quickborn" habe ich schon bei der Besprechung des „Reineke Vos" als das zweite klassische Werk der niederdeutschen Litteratur bezeichnet. Man könnte am Ende auch aus

den niederdeutschen Volksliedern einen klassischen Band zusammenstellen, aber die Allseitigkeit und lyrische Vollendung des „Quickborns" würde er doch nicht aufweisen, ganz abgesehen davon, daß viele niederdeutsche Volkslieder doch nur Versionen oberdeutscher sind (das Umgekehrte ist freilich auch öfter der Fall), und so glaube ich, daß die Weltlitteratur, für die zuletzt nur das Künstlerisch-Vollendete und die Volksnatur am reinsten Verkörpernde existiert, mit dem „Reineke Vos" eben den „Quickborn" als beste Offenbarung des niederdeutschen Genius annehmen wird. Allerdings muß ich eingestehen, daß ich die holländische und vlämische Litteratur nicht genug kenne, um hier apodiktisch reden zu können, doch weiß ich, daß die neueren Lyriker dieser beiden Litteraturen sich vor Klaus Groth als Meister gebeugt haben; er wird also doch wohl der größte sein, und spätere Jahrhunderte können es erleben, daß er im ganzen deutschen Küstenlande von der Schelde bis zum Pregel hinauf, und wer weiß, ob nicht auch in Südafrika und wo sonst Niederdeutsche sitzen, in ähnlicher Weise studiert wird, wie in unserem jetzigen Deutschland etwa Walther von der Vogelweide. Das ist die Weltlitteraturstellung Klaus Groths, die man nicht übersehen darf, und auf die wir Deutschen insgesamt stolz sein können. In unserer deutschen Litteratur, die ja, Gott sei Dank, einheitlich ist, in die die großen niederdeutschen Talente so gut aufgehen wie die großen oberdeutschen, hat Klaus Groth den Rang eines der großen Lyriker, ist etwa der norddeutsche Uhland, und betrachtet man ihn im Rahmen seines niedersächsischen Volkstums, so erscheint er als die Ergänzung Hebbels, als der Heimatdichter neben dem Universalpoeten.

Es ist das kleine Dithmarschen, das beide Dichter hervorgebracht hat — ihre Wiegen standen kaum drei Stunden voneinander entfernt, und auch ihre Geburtsjahre liegen nicht weit auseinander, aus dem Volke aber stammten sie beide. Hebbel strebte dann, sobald er sich seiner Kraft bewußt geworden war, energisch vom Heimatboden hinweg, Klaus Groth blieb sein Leben lang, wenn auch nicht am allerengsten, daran haften,

Hebbel löste sich vom eigentlichen Volke, obschon er es selbstverständlich nie verachtete, Klaus Groth blieb in dem Maße darin, daß er selbst mit den Honoratioren seiner Heimat nie auf guten Fuß kam. Freilich, das Wesen des Dichters Hebbel und der Geist seiner Poesie sind gewiß dithmarsisch, norddeutsch, nordgermanisch, aber die Persönlichkeit zieht doch aus der ganzen Welt ihre Kraft und ihr Schatten fällt weit über die Lande, wie denn auch die Hebbelsche Dichtung in Stoff und Form keine Schranke kennt und für alle, für die Kulturmenschheit ist; Klaus Groth bleibt auch als Dichter auf Heimatboden, doch reinigt und läutert er das Heimatliche, oder vielleicht noch besser, er „siebt" es durch seine poetische Natur, so daß wir zwar das wahre, aber nicht das wirkliche Dithmarschen erhalten, und in diesem Klaus Grothschen Dithmarschen findet dann natürlich ganz Niedersachsen, ja Norddeutschland sein Bestes wieder. Also, nicht universale Kunst, aber höchste Heimatkunst von großer allgemein menschlicher Bedeutung haben wir bei Klaus Groth. Man hat gesagt, daß sein „Quickborn" in Norddeutschland die Kluft zwischen den Gebildeten und dem eigentlichen Volke wieder geschlossen habe — ja gewiß, die durch und durch poetische, lyrische und durch und durch sittliche Natur dieses Dichters schied eben alle unreinen Elemente, mochten sie nun dem Gebiete volkstümlicher Roheit oder gesellschaftlicher Heuchelei angehören, einfach aus, und so mußte sich wohl alles Tüchtige von oben und unten in seiner Dichtung zusammen- und wiederfinden. So löste sich bei Klaus Groth das Problem des Volksdichters, ein bißchen anders wie bei Gottfried August Bürger und auch nicht etwa im Sinne des Schillerschen Ideals: Klaus Groth gehörte seinem Volke und seiner Heimat, er schritt auch mit festen Füßen über die Fluren der Heimat hin, und seine Augen sahen alles, aber seine zugleich männliche und weiche, stolze und lieberfüllte Seele hatte doch nur für das Reine, Schöne und Tüchtige Raum, er konnte nur mit Herz und Gemüt erfassen und darstellen. Als er dann, schon gereift, technisch vollkommen Herr seiner Sprache und der in ihr möglichen Formen

geworden, in der Fremde seine Gedichte schuf, da erfüllte auch noch Heimweh sein Herz, und alle die Bilder seines Jugendlebens umwob jener „zitternde" silberne Duft, der die harten Umrisse des Niedersachsentums auflöst, wiederum aber in dem „Ländeken deep" an der Nordsee die höhere Wahrheit ist.

Sehr begünstigt wurde der Quickborndichter auch durch seine Zeit, oder vielmehr er kam, „als die Zeit erfüllet war". In seiner Jugend umgab ihn noch das alte Dithmarschen mit der Fülle seines ungebrochenen volkstümlichen Lebens, das alte Niedersachsen, das alte Deutschland. Nun war mit dem Jahre 1848 die neue Zeit gekommen, die das Althergebrachte nach und nach zerstören sollte, und gerade im rechten Augenblicke trat der Dichter auf, der rückwärts gewandte Prophet, der Retter nicht bloß der alten Sachsensprache, auch der alten Sachsenart. J. P. Hebel und Robert Burns waren seine Schule gewesen, sein großes lyrisches Talent und seine ungewöhnliche, autodidaktisch sauer erworbene Bildung machten ihn selbständig, er war sich klar bewußt, was er zu thun hatte, aber er schuf, wie jeder echte Dichter, aus der Tiefe des Gemüts und der Fülle des Lebens heraus. So entstand der „Quickborn", Dithmarscher Volksleben in Gedichten, eine Gedichtsammlung, wie wir sie nicht zum zweitenmale haben; denn sie spiegelt ja nicht bloß das Leben eines Individuums, wie alle anderen Lyrikbände, sondern auch das eines Volkstums, beides mit- und durcheinander, und ist lyrisch und lyrisch-episch reicher als das einzige verwandte Werk, als Hebels „Alemannische Gedichte", deren Schwerpunkt, wie schon Goethe erkannte, im Lyrisch-Didaktischen und Idyllischen ruht. Das leugne ich selbstverständlich nicht: Wenn Mörike im Volkston schafft, dann bringt er ein noch um vieles zarteres Gebilde zustande wie Klaus Groth in seinen besten Stücken, und Annette v. Droste-Hülshoff vermag ein realistisch-anschaulicheres, besser, ein unmittelbarer packendes, weil eben impressionistisches Naturgemälde zu geben, aber die Sammlung des Dithmarschers ist, von dem bezeichneten Standpunkte aus gesehen, reicher als die jener, schließt sich zu einem

wunderbaren Ganzen zusammen, in dem auch nicht ein Stück fehlen dürfte und jedes in seiner Art vollkommen ist. Klaus Groth ist Meister im ganzen Gebiet der lyrischen Poesie und auch noch in ihren Grenzgebieten; ihm gelingt das persönliche subjektive Gedicht (das aber immer im Rahmen des Volkstums bleibt) eben so gut wie das im Volksliedton, er schafft Kinderlieder, die ohnegleichen, nur mit Ludwig Richters besten Illustrationen zusammenzustellen sind, er stellt das Tierleben wunderbar dar, er ist ein großer Balladendichter, dem die schlichte Geschichts- ebensogut gelingt wie die unheimliche Gespensterballade, er zeichnet zahlreiche Volksskizzen, ernst und humoristisch, er ist ein ausgezeichneter Idyllendichter, er vermag auch größere poetische Erzählungen lyrisch-epischen Charakters voll Leben in künstlerischer Rundung hinzustellen. Welch ein Stimmungsbild aus der Kindheit ist beispielsweise „Min Johann“, wie ergreift das Scheidelied „As ik weggung“! „He sä mi so veel“ und „Lat mi gan, min Moder slöppt“ sind Liebeslieder, wie sie nie schöner im Munde der Dorfmädchen erklungen sind. Wie plastisch wirkt das Kindermondlied „Still min Hanne“, wie tiefsinnig ist „Dar wahn en Mann int gröne Gras“. „Lütt Matten de Has“ und „Aanten in Water“ werden Groß und Klein so lange entzücken, wie es noch eine plattdeutsche Sprache giebt. Was sind dann „Ol Büsum“, „Hans Iwer“ und zahlreiche andere für Prachtballaden, wie durchaus selbständig-deutsch, ohne den berühmten englischen Balladenton! „Das Gewitter“ halte ich für die beste deutsche Idylle überhaupt, ich finde nirgends so viel unmittelbare Poesie. Unendlich ergreift mich immer wieder die Armeleutdichtung „Rumpelkamer“, und der „Fieler Fischtog“ ist ein humoristisches Kunststück allerersten Ranges, allerdings ein Kunststück; denn der Dichter thut sich hier einmal auf sein Virtuosentum etwas zu gute. Aufzählen kann man den Reichthum des „Quickborns“ kaum und auch die Vollendung im Einzelnen nicht genug preisen — nur wünschen, daß jeder deutsche Stamm ein Lieder- und Bilderbuch fürs Haus wie den „Quickborn“ besäße.

Er ist seines Dichters Haupt- und Lebenswerk geblieben, bis in seine alten Tage hinein hat er das Allerbeste, was ihm gelang, an richtiger Stelle dem trauten Bande eingefügt, zuletzt noch „Min Port", das Gedicht von der Gartenpforte, durch die sein Liebes einging und durch die man es hinaustrug — nun auch schon ihn selber. Der zweite Band des „Quickborns", den er dann zusammenstellte, ist schon mehr eine Nachlese, obwohl doch manches Lyrische auf der Höhe des früheren steht und sogar einige neue Töne da sind, wie im Liede auf die Schlacht bei Idstedt. Jetzt enthält dieser zweite Band aber auch die beiden großen epischen Dichtungen Klaus Groths, das Hexametergedicht „Rotgetermeister Lamp und sin Dochder", auf das ein voller Strahl von der Sonne „Hermanns und Dorotheas" gefallen ist, so eng diese Geschichte aus dem dithmarsischen Flecken Heide und von der Geest manchen Leser auch anmuten mag, und die jambische Dichtung „De Heisterkrog", in der eine düstere Stormsche Novelle und noch etwas mehr steckt — denn Meister Klaus Groth sah doch mit helleren und klareren Augen in die Welt als Meister Storm, und mit seiner Geschichte gab er das ganze Marschleben echt episch. Freilich, den „Schimmelreiter" Storms ziehe ich dem „Heisterkrog" vor. Man hat oft gesagt, der Dichter hätte keine Entwickelung gehabt, und gewiß hat er die beste Lyrik seines „Quickborns" nicht übertroffen, aber gegen die episch-lyrischen Dichtungen des ersten Bandes sind doch die beiden größeren Epen ein großer Fortschritt und bezeichnen eine Höhe nicht bloß der niederdeutschen Dialektdichtung. Hebbels „Mutter und Kind", Mörikes „Idyll vom Bodensee" haben durch Klaus Groths Dichtungen Seitenstücke erhalten, und es ist nicht ausgeschlossen, daß noch einmal ein Dichtergeschlecht begreift, wie wertvoll solche epische Dichtungen sind, die das besondere Leben bestimmter Gegenden unseres Vaterlandes darstellen, wie unendlich weit sie nicht bloß alle „Sänge" und „Mären", sondern selbst die Versuche großer Kunstepen an wirklichem Lebensgehalt und Bedeutung für unsere Litteratur übertreffen.

Ein eigentlicher Erzähler war Klaus Groth nicht, er war

zu sehr Dichter, um den großen Fluß und die gemütliche oder herzbeklemmende Spannung herauszubringen, immer haftete er am Einzelnen, sei es Bild, sei es Stimmung. Um ganz aufrichtig zu sein, er besaß auch nicht Erfindungsgabe genug, um große Romane und interessante Novellen zu gestalten. Dennoch haben seine Prosageschichten, die er auch plattdeutsch geschrieben, und mit denen er die neuere plattdeutsche Prosa begründet hat, ihren Wert; denn sie sind alle erlebt, erlebt bis ins Einzelnste, geradezu biographisch. In Klaus Groth war die Vergangenheit seiner Heimat, die kulturhistorische, möchte man sagen, voll lebendig, er kannte Dithmarscher jedes Standes und jeder Art, die Honoratioren so gut wie die kleinen Handwerker, die reichen Bauern in Geest und Marsch so gut wie die armen Tagelöhner und die Leute im Armenhause, er hatte von allen Geschichten und Anekdoten erzählen hören, heitere, voll des trockenen Humors seines Volksstamms, und ernste, wie es kam, er war alle Pfade, die sie einmal gegangen, selber geschritten, hatte in jedes Haus hinein geblickt. Und aus diesem reich aufgespeicherten Material schuf er nun seine Geschichten, nicht zu großen sozialpädagogischen Zwecken wie Jeremias Gotthelf, nicht zur Lust von hunderttausend Unterhaltungsbedürftigen wie Fritz Reuter, auch nicht als reiner Künstler wie Otto Ludwig oder Theodor Storm, sondern auch wieder aus Heimweh — die Menschen und Dinge seiner Jugend und seiner Heimat ließen ihm keine Ruhe, bis er sie aus dem Grabe gerufen, die alte Zeit selber verlangte wieder lebendig zu werden. Und sie ist es geworden, wie sie es in den abendlichen Erzählungen des Volkes wird: Was waren das für seltsame Menschen! Was für eine schöne Zeit war das! Ich will sie hier nicht aufzählen, die „Vertelln“ aus dem alten Flecken Heide, aus Geest und Marsch — man muß ja wohl ein Dithmarscher sein, um ihren ungeheuren Reichtum an charakteristischen Zügen zu erkennen, ihre „kulturhistorische“ Bedeutung zu begreifen. Kunstwerke sind sie vielleicht nicht, spannende Erzählungen erst recht nicht, aber das Leben selbst ist in ihnen und sehr, sehr viel Poesie, die ergreifende Herzens-

anteilnahme des Dichters. Man begreift, wenn man sie liest, auch, wie der „Quickborn“ werden konnte und mußte.

Klaus Groth hat das Unglück gehabt, nach dem großen unmittelbaren Erfolge seines „Quickborns“ von dem ganz anders gearteten und mit ihm gar nicht zu vergleichenden Fritz Reuter für zwei Jahrzehnte völlig in den Hintergrund gedrängt zu werden — beide schrieben ja plattdeutsch! — aber er hat es mannhaft getragen und ist durch einen heiteren Lebensabend dafür belohnt worden. Heute übersieht ihn niemand mehr zu Gunsten Reuters, und es nennt ihn auch niemand mehr einen „Dialektdichter“, sondern man stellt ihn unter die großen deutschen Lyriker und empfiehlt den „Quickborn“ jedem Deutschen.

Gottfried Keller.

Man hat Gottfried Keller als den größten deutschen Dichter, der nach Goethes Tod hervorgetreten ist, hinzustellen versucht — das ist meiner Anschauung nach nicht er, sondern Friedrich Hebbel, der, eine um vieles gewaltigere und genialere Natur, als Dichter in weit höherem Grade aus Eigenem lebt, weit mehr Neues bringt und auch als strenger Künstler den Schweizer übertrifft. Keller ist kein Anfang sondern eher ein Ende, der letzte und größte deutsche Nachklassiker (das Wort im allerbesten Sinne genommen, ohne die Nebenbedeutung des Epigonischen), in dem sich das Beste der Romantik mit dem Besten des Realismus im Goethischen Geiste zu kräftiger Poesie vereinigt. Wer könnte bestreiten, daß Meister Gottfried im Schatten Goethes steht, und daß er ein Nachfolger Ludwig Tiecks ist, allerdings weit stärker als dieser? Ich habe nichts dagegen, ihn den partiellen Goethe des deutschen Realismus zu nennen, es ist im Ganzen der goldig-helle Goethische Geist in ihm trotz seiner derberen schweizerischen Struktur. Aber seine Poesie, so stark und klar sie ist, ist doch zuletzt Kulturpoesie, nicht die Eroberung von Neuland, sie macht nicht Epoche auf dem Gebiete des Romans und der

Novelle, wie ohne Zweifel die Hebbelsche auf dem des Dramas, sondern ordnet sich der vorhandenen Entwickelung mühelos ein. Soviel, um die Gesamterscheinung des Dichters auf ihrem natürlichen Niveau zu erhalten; im übrigen gilt auch von ihm und Hebbel das Wort, daß wir Deutschen uns freuen sollen, zwei solche Kerle zu haben.

Jede nähere Betrachtung des Kellerschen Genius erfordert, daß man sich zunächst einmal auf den Boden der Schweiz begiebt. Unbedingt, Keller ist (auch im Gegensatz zu Hebbel) ein Stammesdichter, der zwar schon mit seinem ersten großen Werke in die große nationale Litteratur hineinwächst, aber sich doch vom heimischen Wesen nie gelöst und den sichern Grund heimischen Lebens nie verlassen hat. Drei wahrhaft große Dichter hat die Schweiz dem deutschen Volke im neunzehnten Jahrhundert geschenkt, Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer. Von ihnen ist Gotthelf ausgeprägtes Naturtalent, durchaus elementarer Geist, Meyer reiner Kulturpoet — Keller steht, wie auch zeitlich, in der Mitte, seine Poesie ist zwar, wie gesagt, auch Kulturpoesie, indem sie die Einwirkung der vorhandenen dichterischen Entwickelung des deutschen Volkes deutlich aufweist, aber doch auch in sofern wieder Natur, als sie unmittelbar dem Leben und einer durch Bildung in ihren Lebensäußerungen keineswegs vollständig bestimmten dichterischen Individualität entspringt. Weiter: Gotthelf ist entschiedener Partikularist, dessen Horizont die Schweizergrenze vollständig abschließt, Keller muß trotz seines Schweizertums, dem er ein gut Teil derber Kraft, volkstümlicher Lust und wohl auch seines barocken Humors verdankt, im Ganzen als deutsch-national gelten, wie er denn in „Martin Salander" den Reichsfeinden auch gehörig die Leviten gelesen hat, Konrad Ferdinand Meyer ist trotz deutschen Grundwesens doch wesentlich international, einer der modernen Renaissancemenschen, wie sie die wichtigsten europäischen Kulturen alle hervorbringen — natürlich nur sporadisch —, für die aber der historische Boden der Schweiz günstiger ist als irgend ein anderer Teil deutschen Landes.

Man sieht, Keller ist in jeder Beziehung der Mann der glücklichen Mitte, auch in Bezug auf seine Bildung, die weniger einseitig als die Gotthelfs und weniger exklusiv als die K. F. Meyers war, der Herkunft nach aber war er nicht, wie die beiden andern, Patricier, sondern ein Sohn des Volkes und außerdem durch langjährige Entbehrung, ja Not hindurchgegangen, so daß denn ein sehr zähes und eigenwilliges Individuum herauskam, das die Gefahren der glücklichen Mitte nicht zu scheuen hatte. Als Sohn eines guten Hauses wäre der Dichter Keller vielleicht neben Auerbach und Heyse, die er ja auch schätzte, zu schauen gewesen, der Optimismus seiner Poesie und ein starker Zug nach Schönheit legen diese Annahme nahe; aber Schweizertum, Herkunft aus dem Volke und harte Schicksale verstärkten das erdige Element in Kellers Dichtung, und er kam als Lebensdarsteller noch bedeutend weiter als Theodor Storm, dessen Poesie ja auch eine Verbindung von Romantik und Realismus darstellt und dem Münchnertume vor allem durch ihre Bodenständigkeit entging. Selbstverständlich wollen wir aber die ausgeprägte Originalität Kellers nicht allein durch sein Milieu erklärt wissen, das Angeborene ist natürlich immer die Hauptsache.

Seine Entwickelung steckt ziemlich getreu und vollständig in seinem „Grünen Heinrich", der unter den deutschen Romanen einen der ersten Plätze einnimmt. Der Art nach neu ist er freilich nicht, schon „Heinrich Stillings Jugend" und „Anton Reiser" gehören genau der nämlichen Gattung des biographischen Romans an. Ursprünglich sollte der „Grüne Heinrich" ein Seitenstück zu Goethes „Werther" werden, ein kleines elegisch-lyrisches Werk „mit heiteren Episoden und einem cypressendunklen Schlusse, wo alles begraben würde", die Geschichte des vergeblichen Strebens und des Untergangs eines jungen Künstlers, der auch die ihn über alles liebende Mutter mit zu Grunde richtet. Ohne große Schwierigkeit kann man noch heute den ersten Entwurf in den Hauptzügen aus dem späteren Werke herauslösen. Wenn nun aber auch der Geist „Werthers" immer noch über dem „Grünen Heinrich" schwebt, was er geworden

ist, ist doch eher ein neuer „Wilhelm Meister", ein gut Teil frischer und lebendiger als Goethes Roman, wenn auch als Komposition viel weniger vollendet und bedeutend ungleichmäßiger in der Ausführung. Es erklärt sich unschwer, wie aus dem geplanten mäßigen Bande allmählich der umfangreiche Roman erwuchs, als den wir den „Grünen Heinrich" kennen: er ward in der Zeit geschrieben, wo sich Kellers Weltanschauung ein für allemal festsetzte, und so machte es sich ganz von selbst, daß der Dichter die ihn bewegenden Ideen nicht bloß darzustellen, sondern auch aus seiner bisherigen Entwickelung abzuleiten und zu begründen versuchte. Darüber ging denn zwar die ursprünglich beabsichtigte straffe Form des Werkes verloren, aber es gewann unendlich an Gehalt. Unter den biographischen Romanen der deutschen, vielleicht nicht bloß der deutschen Litteratur ist Gottfried Kellers „Grüner Heinrich" unzweifelhaft der beste, und man kann nur wünschen, daß er stets zur rechten Zeit in die Hand der deutschen Jünglinge gelangen möge. Denn, mag des jungen Schweizers Leben und Streben noch so sehr von eigenartiger, künstlerisch-phantasievoller Veranlagung und subjektiver Neigung bestimmt sein und in einem besonderen Volkstum wurzeln, in der Hauptsache ist es doch deutsch-typisch, und die, die den grünen Heinrich einfach für einen problematischen Charakter erklären, sind sehr auf dem Holzwege. Heinrich mit seiner Neigung zur Selbstbeobachtung und Grübelei, die sich jedoch mit der Sehnsucht nach der Berührung mit dem realen Leben kreuzt, mit seinem Idealismus, der selbst zur Phantasterei führt, aber durch angeborene Verstandesklarheit und unausrottbares Verantwortlichkeitsgefühl wieder völlig kompensiert wird, mit seinem anscheinend wenig ausgebildeten Willen, der das Sichtreibenlassen gestattet, aber nur bis zu einer gewissen Grenze, und wohl die Resignation, aber nicht die völlige Umkehr und das äußerliche Gedeihen auf Kosten der verratenen Ideale kennt: dieser grüne Heinrich, der in mancher Hinsicht ein bißchen lange grün bleibt, ist d e r deutsche Jüngling, und nicht bloß seiner Zeit, auch noch der unserigen und vielleicht aller Zeiten.

Das wird uns auch aus seinem Verhalten in ganz bestimmten Verhältnissen, so den Frauen gegenüber, klar: gerade ein Doppelverhältnis wie hier zu Anna und Judith ist für ein gewisses Alter bezeichnend und nur bei germanischem Blute möglich. Wie sich die Dinge bei romanischem gestalten, lehren Rousseaus „Bekenntnisse", die man überhaupt trefflich zum Vergleiche heranziehen kann, was auch bereits Keller selber gewußt hat. Rousseau und Keller sind ja beide Schweizer, Genf und Zürich haben manches gemeinsam, es ist aber auch eine bestimmte Seelenverwandtschaft zwischen den beiden Männern, und einzelne liebliche und charakteristische Scenen der „Bekenntnisse" könnten unverändert in den grünen Heinrich hinüber genommen werden. Dennoch ist wiederum ein unausgleichbarer Gegensatz da, der sich nicht aus den Zeitumständen und der (übrigens nicht bedeutenden) Verschiedenheit der Lebenslagen erklären läßt, sondern gerade auf die Grundverschiedenheit der Rassen zuführt, so germanisch einem Rousseau hin und wieder auch im Vergleich mit manchen seiner gallischen Blutsverwandten erscheint.

Es ist ein wunderbares Buch, der „Grüne Heinrich", trotz seiner geistigen Bedeutung, der gelegentlichen starken Durchsetzung mit Reflexion so groß, stark und einheitlich in der Stimmung wie wenig andere deutsche Kunstwerke. Man hat es ein Novellenbündel genannt, man hat die zweite Hälfte, die Münchner, als weit schwächer als die erste, die schweizerische, bezeichnet, beides vielleicht mit einigem Recht, aber der Totaleindruck wird dadurch fast gar nicht berührt und der Zauberbann hält bis zum Ende. Das ländliche Idyll, das die erste Hälfte zum größten Teile ausfüllt, hat außer dem „Werther" nicht seinesgleichen in unserer Litteratur, es ist starke, süße Poesie und zugleich wahrstes Leben, von einer Plastik der Darstellung und zugleich so feinen seelischen Reizes voll, daß man, wie Goethe sich einmal über die Homerischen Schilderungen ausdrückte, „beinahe erschrickt". Man lese, um irgend etwas herauszugreifen, den nächtlichen Besuch Heinrichs bei Judith, und wem da nicht das Herz klopft, wie Heinrich selber, der kann sich nur ruhig der ästhetischen Unempfänglichkeit

zeihen. Es ist aber nicht etwa die Verfänglichkeit der geschilderten Situation, was jene Wirkung hervorbringt, sondern die feine und keusche Kunst des Dichters. Schade ist es ja, daß im zweiten Teile die Steigerung fehlt — nach Anna und Judith müßte ein Weib kommen, das gewissermaßen beide vereinte, etwa die Lucie des „Sinngedichts", nur mehr ausgeführt, und überhaupt könnte das ganze Leben des Helden noch wieder einen großen Aufschwung nehmen; denn er ist, wie gesagt, das fühlen wir allezeit deutlich, im Grunde keine problematische, sondern nur eine irrende, aber gesunde Künstlernatur, wie es sein Dichter auch war, und dieser hat ganz recht gethan, in der zweiten Ausgabe wenigstens einen guten Ausgang zu geben. Sei dem nun aber, wie ihm wolle, auch der zweite Teil hat seine Vorzüge, immer deutlicher tritt die Physiognomie Kellers selber hervor, sein Humor, den man schlechthin als barock bezeichnet, der aber doch auch etwas von der Mörikeschen Schalkhaftigkeit hat, wie denn der zweite Teil des „Grünen Heinrich" überhaupt hier und da an „Maler Nolten" anknüpft. Jedenfalls ist das ganze Werk als „klassisch" zu erachten, und ich bin der festen Zuversicht, daß es so wenig als Goethes „Werther" (der allerdings einer noch höheren, der höchsten Kunstregion angehört) veralten wird. Wie jeder junge Mann von tieferem Empfinden eine Wertherperiode hat, will sagen, durch ein leidenschaftliches Begehren, sei es nun welcher Art, an fester Lebensführung gehindert wird, so werden wir auch noch auf Generationen hinaus die inneren Kämpfe religiöser Natur durchzumachen haben, welche im Leben des grünen Heinrichs eine so große Rolle spielen, mag der aufrührende Geist nun, wie bei Keller, Ludwig Feuerbach heißen, oder, wie bei uns, Friedrich Nietzsche. Man darf, Gott sei Dank, zur deutschen Jugend nach wie vor das Vertrauen haben, daß sie sich selbst hilft und das Beste nicht verliert. Für eine bestimmte Art deutscher Jünglinge aber, die, die autodidaktisch um künstlerisches Können und Verständnis, um eine weitere und klarere Weltan- und -überschauung ringen, als sie Schule und Universität im Durchschnitt geben,

kann der „Grüne Heinrich“ sicher noch auf lange Zeit hinaus das Leibbuch sein und wäre es wohl auch jetzt schon allgemein, wenn nicht seine Verbreitung noch durch mancherlei Umstände gehindert wäre.

Gleich imponierend wie auf dem Gebiet des Romans, ist Gottfried Keller auf dem der Novelle, mit den „Leuten von Seldwyla“ hervorgetreten. Im allgemeinen darf man sagen, daß die Kellersche Novelle deutlicher als irgend eine andere zeitgenössische ihre Abstammung von der Tiecks verrät: ihr starker Phantasiegehalt, der gelegentlich in die Region des Phantastischen hineinführt, dabei aber lehrhafte Elemente keineswegs ausschließt, die fast immer erreichte Rundung der Erfindung und ein starker Zusatz von Laune weisen auf den Altmeister der Novelle zurück, ja, man kann bei einzelnen Stücken wie „Pankraz der Schmoller“, „Kleider machen Leute“, „Der Schmied seines Glücks“, „Die mißbrauchten Liebesbriefe“, selbst noch bei Novellen des Sinngedichts wie „Die arme Baronin“ geradezu Tiecksche Muster entdecken. Jedenfalls gilt auch von der Kellerschen Novelle, was Goethe von einer Tieckschen aussprach, „sie sei humoristisch geneigt, zum Ostwind gesellt, jene leidigen Nebel zu zerstreuen, welche die sinnig-geistigen Regionen Deutschlands zu obskurieren sich anmaßen“, wobei man jedoch nicht bloß an religiösen Obskurantismus zu denken braucht. Was aber Keller vor Tieck entschieden auszeichnet, ist eine weit größere positive Poesie- und Lebenskraft, die über „das bloß Geistreiche“ des älteren Meisters und das vielfach Skizzenhafte seiner Ausführung weit hinauskommt und nicht nur volle Gestaltung nach dem Leben, sondern auch dichterische Höhen erreicht, die die deutsche Novelle vordem nicht gekannt hatte. Hier übertrifft Keller auch seine begabtesten Zeitgenossen, Theodor Storm und Paul Heyse, die gewiß feine Künstler, aber so starke Dichter wie Keller nicht sind. Zwar halte ich die Bezeichnung Kellers als des „Shakespeares der Novelle“, die von Paul Heyse stammt, für übertrieben, Shakespearesche elementare Gewalt hat der Schweizer Dichter nicht, aber die wunderbare Gabe künstlerischer

Konzentration besaß er wie kein zweiter, und dabei ging ihm doch die Lebenswahrheit, -unmittelbarkeit und -mannigfaltigkeit nicht verloren. Seine bedeutendsten Leistungen stecken in der ersten Novellensammlung, den „Leuten von Seldwyla", die durch den gemeinschaftlichen örtlichen Hinter- und Untergrund aller Geschichten, wenn auch nicht gerade ein geschlossenes Ganze, doch einen musterhaften Cyklus bilden, wenn man will, zunächst ein Buch menschlicher Thorheit, aus dem aber tief ans Herz greifende menschliche Tragik aufschießt. Seldwyla selbst, die freierfundene typische Stadt des schweizerischen Leichtsinns, kann es mit Abdera und Schilda in vieler Hinsicht aufnehmen und findet sich übrigens nicht bloß auf Schweizer Boden, wenn sie auch dort als Gegensatz zu dem nüchternen Schweizer Realismus vielleicht die meiste innere Existenzberechtigung besitzt. Ihr Volk bildet aber gleichsam nur den Chor der Novellen, die Helden und Heldinnen der Geschichten geben die Personen ab, die sich in irgend einer Weise von ihm unterscheiden, der Artung und dem Geschick nach mit ihm kontrastieren. Fast jede der zehn Novellen hat dann auch ein Problem, sei es ein psychologisches, sei es ein soziales. Die Krone des Ganzen sind die beiden Erzählungen „Romeo und Julie auf dem Dorfe" und „Die drei gerechten Kammmacher", jede in ihrer Art vollendet und doch in ihrem Wesen so verschieden, daß einem unwillkürlich des alten Platos Wort einfällt, es sei Sache eines und desselben Mannes, Tragödien und Komödien zu schreiben. Was „Romeo und Julie" wert sei, hat schon Otto Ludwig gewußt, der die Novelle ein Werk „nicht bloß der gewandten und geschulten Bildung, sondern einer positiven Naturkraft Kind" nennt. „Sie ist sogar dramatisch in Shakespeares Sinne," fährt Ludwig fort, „in der allmählichen, wechselreichen, schmerzwonnebehaglichen Auskostung einer Situation... Denn auch Keller gelingt es, uns von dem Wunsche, seine Geschichte möge erfreulich enden, abzuhalten. In dieser Hinsicht ist die Novelle wahrhaft tragisch. Nicht minder gleicht er auch darin Shakespeare, daß seine Geschichte das rechte Leben in uns erst gewinnt, nachdem wir sie

aus der Hand gelegt. Ich habe unmittelbar vorher Romane gelesen, unmittelbar nachher Novellen von Heyse und Grimm, auch eigene Pläne derart gemacht, aber all das ist wie bemalte Florvorhänge vor einem gemalten Kirchenfenster, das tiefe und glühende Giorgionische Kolorit, die kompakte Tizianische Leiblichkeit der Kellerischen Novelle strahlt siegend durch und läßt das blaßträumerische der Behänge noch aquarellhaft körperloser erscheinen." Da braucht man denn freilich die öfter bezweifelte Notwendigkeit des tragischen Ausgangs nicht noch gründlich nachzuweisen. „Die drei gerechten Kammmacher" sind das groteske Gegenstück zu „Romeo und Julie": Nie ist die alte, heiratslustige, weise Jungfer köstlicher gemalt worden als in Züs Bünzlin, und die Kammmacher, auf ein Haar einander ähnlich und doch wieder fein nuanciert, dürfen den Preis vollendeter Meisterschaft der Zeichnung beanspruchen. Dann die amüsante Fabel, das bis ins Einzelne lebenswahre Detail, die unübertrefflich gute Laune der Erzählung, die uns selbst den Selbstmord des verstörten ersten Kammmachers erträglich macht, nicht zu vergessen der in unserer Zeit auch noch hinzukommende kulturhistorische Reiz — wahrlich, der ist tief zu bedauern, der in diesem Meisterstück nur das Barocke und Bizarre sieht! Das dritte Meisterstück in den beiden Bänden der „Leute von Seldwyla" ist die historische Novelle „Dietegen", echteste Romantik, aber feiner gearbeitet, als es die älteren Romantiker vermochten, und mit einem gut Teil Kellerschen Sonnenscheins statt der romantischen Dämmerung. Das vielleicht etwas von E. T. A. Hoffmann beeinflußte Märchen „Spiegel des Kätzchen" schließt sich dieser Novelle am nächsten an. In „Pankraz der Schmoller" und „Frau Regel Amrain", diese an Gotthelf erinnernd und durch einen der prächtigen Kellerschen Frauencharaktere ausgezeichnet, steckt unzweifelhaft allerlei Persönliches, „Kleider machen Leute" und die litterarischen „mißbrauchten Liebesbriefe" sind stark satirisch, der „Schmied seines Glücks" ist ein vortrefflicher Schwank, und „Das verlorene Lachen" birgt beinahe einen unausgestalteten Roman, weswegen es auch am

wenigsten rund und ausgeglichen erscheint. Nicht alle Novellen der „Leute“ sind also gleich bedeutend, aber als Ganzes darf man sie doch als die beste Novellensammlung bezeichnen, die wir Deutschen besitzen.

Keller selbst hat sie nicht wieder erreicht, überhaupt hat seine Entwickelung nicht gehalten, was seine beiden ersten Werke versprachen. Das lag nicht an seinem Talente, dieses hat sich vielmehr nach mancher Richtung noch vollkommener ausgebildet, es lag an seinem Leben. Und zwar nicht am äußeren, an der großen Unterbrechung der dichterischen durch die Stadtschreiberthätigkeit, sondern am inneren: Keller hat nicht annähernd so viel Lebensgehalt wieder in sich aufzunehmen vermocht, wie der „grüne Heinrich“ und die „Leute von Seldwyla“ in ihm erschöpft hatten, und aus der deutlichen Empfindung dessen und nicht aus seiner Vereinsamung und trotz der lustigen Kneipabende traurigen Junggesellenexistenz erkläre ich mir auch die herbe, mißtrauische und grimmige Stimmung seiner letzten Jahre, durch die freilich seine angeborene Lebensfreudigkeit und Liebenswürdigkeit noch hier und da hindurchbricht. Es giebt Leute, die seine „Sieben Legenden“ an die Spitze seiner Poesie stellen, und seine Kunst, seine Sprach- wie Stimmungskunst mag hier in der That auf der Höhe sein; auch ist es ja gewiß ein origineller Gedanke, geistliche Legenden weltlich umzudichten, und was auch die Puritaner in der Kunst dagegen sagen mögen, es ist hier zwar die Grenze, wo die Frivolität beginnt, erreicht, aber nicht überschritten, jedenfalls nirgends ein Frevel gegen den heiligen Geist der Poesie — dennoch, ich kann mir nicht helfen, mir sind die „Sieben Legenden“ Kunst für feinschmeckerische Liebhaber, nicht starke Lebenskunst, mögen auch ernste Probleme hier und da vom Grunde auftauchen, und so wenig ich den Puritanern recht gebe, die sie verdammen, so wenig stimme ich in das himmelhohe Lob der Radikalen ein, die diese zum Teil entzückenden Sächelchen zu großen geistigen Freiheitsthaten stempeln möchten. Keller selber hat übrigens sein Werk humoristisch „ein kleines Zwischengericht, ein lächerliches Schälchen

eingemachter Pflaumen" tituliert und damit ihr poetisches Gewicht deutlich genug angegeben. — Unter den „Züricher Novellen" findet sich eine, die auf der Höhe der „Leute von Seldwyla" steht, der „Landvogt von Greifensee", die Geschichte des Landvogts Salomon Landolt und seiner fünf Liebsten. Hier, namentlich in der Gestalt der Figura Leu, feiert die große Gabe Kellers, weibliche Charaktere zu gestalten (die übrigens auch Jeremias Gotthelf besitzt und die vielleicht zum Teil ihre Wurzel darin hat, daß sich die Poesie bei den durchweg nüchternen Schweizern zu den Frauen flüchtet), ihren Triumph, und zugleich erweist er sich als einer der besten Schilderer des Rokoko, die wir Deutschen haben. Die Novelle „Hadlaub" steht „Dietegen", mit der sie am ersten zu vergleichen ist, doch bedeutend nach, der „Narr auf Manegg" und auch „Ursula", eine Erzählung aus dem Reformationszeitalter, enthalten doch ein gut Teil rein historischer Relation, und „Das Fähnlein der sieben Aufrechten" ist zwar tüchtig, aber nicht gerade bedeutend. Die Rahmenerzählung, die Keller den „Züricher Novellen" geben wollte, ist nicht recht gediehen, dagegen ist sie im „Sinngedicht" zur vollen Ausführung gelangt und verleiht diesem das Verhältnis von Mann und Weib erleuchtenden Novellencyklus trotz einiger Breite und Spitzfindigkeit des Dialogs großen Reiz, vor allem durch die Gestalt der Lucie. Von den eingeschlossenen Novellen sind „Regine" und „Die arme Baronin" die besten, erstere die Geschichte eines armen Mädchens aus dem Volke, das nicht an der Bildung, wie es zunächst den Anschein hat, sondern leider nur an einem Mißverständnis zu Grunde geht, dessen Geschick aber doch tief ergreift, die andere eine treffliche Humoreske im allerbesten Sinne, in der nur zum Schluß eine unnütze Rohheit stört. Von den übrigen enthält die Doppelgeschichte „Don Correa" poetisch wirksame Motive, während „Die Geisterseher" und die „Berlocken" beinahe schwach sind. Man merkt das Sinken der Kraft, und die hohe Originalität des Kellerschen Stils, die freilich immer hier und da einmal über die Schnur hauen mußte, tritt hier bisweilen als unschöne

Derbheit auf, so, wenn er von Regine sagt, sie sei „die Bescheidenheit selbst, einfach, liebenswert und dabei so ehrlich wie ein junger Hund“. Man begreift, daß dergleichen das Entsetzen des feinen Theodor Storm erregte. — Das letzte Werk Kellers war sein Roman „Martin Salander“, ein wesentlich politischer Roman, der denn in der That den Lebensgehalt, den Keller in der zweiten Hälfte seines Daseins zu erobern vermochte, und in der Frau des Helden seine vollendetste Frauengestalt aufweist, aber trotz mancher schönen Einzelheiten doch hier und da stark an die Grenze der Karikatur gerät und jedenfalls, wie es Keller selbst empfand, nicht voll Poesie geworden ist. Immerhin übertrifft „Martin Salander“ die meisten anderen politischen Romane der Deutschen und würde, wenn der geplante zweite Teil noch geschaffen worden wäre, vielleicht auch als Komposition mächtiger wirken.

Eine Zeitlang hat sich Gottfried Keller auch für einen Dramatiker gehalten, doch ist außer dem in seinen „Nachgelassenen Schriften“ erschienenen, von Hebbels „Maria Magdalene“ beeinflußten Fragmente „Therese“ nichts fertig geworden. Jakob Bächtold, sein Biograph, meint, er sei vor allem ein ganzer Dichter gewesen und das sei und bleibe die erste Bedingung für den Dramatiker — da bin ich freilich anderer Ansicht, das große Talent ist spezifisch. Ein echter Lyriker aber war Keller, einer jener schwerflüssigen, die, wenn ihnen einmal etwas gelingt, mit einem einzigen Gedicht gleich ganze Bände der formfrohen Sänger in den Grund bohren. Es ist natürlich eine kapitale Thorheit, die Schwerflüssigkeit der Kellerschen Lyrik auf sein Autodidaktentum zurückzuführen, sie liegt einfach in seinem Wesen. Schule hat er genug gehabt, man erkennt noch die Einflüsse der politischen Lyrik, Freiligraths, Herweghs (namentlich in den Sonetten), hier und da auch Heines, aber sie besagen nichts. Die beste, noch von Keller selbst anerkannte Kritik der „Gedichte“ hat bisher Adolf Stern gegeben: „In Kellers Gedichten machen sich eine trotzige Selbständigkeit der Empfindung, eine zu Zeiten befremdende Anschauung der Welt,

die von Verklärung weit entfernt ist, eine besondere Behandlung, ein gelegentlich heißes Ringen mit der Sprache geltend, die im einzelnen Falle freilich die höchsten poetischen, rhythmischen und melodischen Wirkungen erreichen, in anderen jedoch einen Nachgeschmack hinterlassen, der nur dem Nachgeschmack starken, duftigen, aber herben Weines zu vergleichen ist. Die knorrige Originalität, die in gewisse poetische Tiefen hinabsteigt, in die andere Dichter kaum einen scheuen Blick werfen, die gewisse Höhen erklimmt, auf denen die Luft für den Durchschnittsleser dünn wird, tritt hier noch stärker und entschiedener hervor als in den Erzählungen des Dichters. Lebensfrisch und dunkelgrüblerisch, geistblitzend und voll schlichten Ernstes, herausfordernd keck und zartsinnig, scheu und zurückhaltend stellt sich Keller in seinen Gedichten dar; alle Töne schlägt er ein und das andere Mal, keinen so wiederholt an, daß er für die große Menge ein Lyriker mit einem bestimmten Tone wäre. Man muß schon Teilnahme für ein mannigfach bewegtes, von den Gärungen der Zeit ergriffenes, in ihren Kämpfen geprüftes und bewährtes Dasein empfinden, um sich ganz in diese Gedichte versenken zu können. Dicht neben den reichsten Schöpfungen, in denen ein tiefsinniger Gedanke vollendete poetische Form gewinnt, in denen die Phantasie des Dichters leuchtende Schönheit schaut oder der köstlichste Humor die Unzulänglichkeit des Irdischen erhellt, stehen andere, in denen der absonderliche Einfall umsonst Gedanke zu werden strebt, in denen die Einbildungskraft Kellers wild ausschweift und wie in dem Cyklus „Lebendig begraben“ selbst die grauenhaftesten Möglichkeiten des Daseins poetisch zu fassen und den Aufschrei der zertretenen Tierheit in menschlichen Laut zu wandeln sucht, stehen solche, deren Humor gar dünn und ansäuerlich ist. Nichts leichter, als Kellers Gedichte um ein paar Dutzend Proben häßlicher Bilder oder solcher Gedichte zu plündern, in denen der Ausdruck dunkel und spröde erscheint; nichts leichter als aus diesem Bande zu erweisen, daß Keller ein geistreicher Tendenzpoet, aber kein echter Dichter sei. Man braucht eben nur über die Gedichte hinwegzulesen, die in unserer ganzen Lyrik ihres-

gleichen suchen und Kellers Namen erhalten müssen, so lange die gegenwärtige deutsche Sprache lebt. Die Lyrik Kellers entsproß meist der Gelegenheit, dem persönlichen Erlebnis, doch reichen ihre Wurzeln auch in die Tiefen hinab, in denen der Dichter unbewußt wieder eins wird mit dem urewigen Lied der Natur, für elementare Stimmungen den Laut, für geheimnisvolle Gesichte das Bild findet." Ja gerade diese metaphysischen Gedichte Kellers, wie ich sie nenne, sind die besten und stellen ihn Hebbel und Mörike nahe; außerdem gelingt ihm vor allem noch das ausgeprägt realistische Bild. Sehr groß ist die Zahl des wahrhaft Vollendeten nicht; wer Gedichte wie „Stille der Nacht", „Unruhe der Nacht", das erste „Ständchen", „Sommernacht", „Am Brunnen", „Abendregen", „Abendlied" („Augen, meine lieben Fensterlein"), „Am fliehenden Wasser" („Ein Fischlein steht am kühlen Grund"), „Winternacht", „Liebchen am Morgen", die Sonette „In der Stadt" und noch einige andere, die „Feuer-Idylle", das „Stillleben" in den „Rheinbildern", „Siehst du den Stern im fernsten Blau", die „Klage der Magd", „Das Köhlerweib ist trunken", „Der Taugenichts", „Berliner Pfingsten", die „Ehescheidung" kennt, hat so ziemlich die volle Anschauung von Kellers Lyrik. Von der größeren Dichtung, dem „Apotheker von Chamounix", der sich an Heines „Romanzero" anschließt, halte ich wenig.

Wir wollen versuchen, den Dichter noch einmal im Ganzen zu schauen. Kein Zweifel, er ist nach Hebbel und Otto Ludwig der stärkste und selbständigste deutsche Poet seiner Zeit gewesen und eine durchaus gesunde und freie Persönlichkeit. Ein hübsches Zöpfchen hängt ihm freilich doch im Nacken, teils als Erbschaft seines Schweizertums, das trotz Republikanismus und Demokratie vielleicht konservativer ist als irgend ein anderes deutsches Stammestum, teils als die allgemein deutsche Erbschaft — wir wissen ja von Wilhelm Raabe, daß „alle hohen Männer, welche uns durch die Zeiten voranschreiten, aus Nippenburg kommen und sich ihres Herkommens nicht schämen, daß im Lande zwischen Vogesen und Weichsel ein ewiger Werkeltag herrscht, daß es

immerfort wie frischgepflügter Acker dampft und jeder Blitz, der aus dem fruchtbaren Schwaden aufwärts fährt, einen Erdgeruch an sich trägt". Das stolze Zürich und das lustige Seldwyla, in denen Keller daheim war, sind eben auch Nippenburg. Schon der Stil Gottfried Kellers, der nicht klassisch geradlinig, sondern hübsch geschweift und hier und da auch lustig verschnörkelt ist, zeigt deutlich, woher er gekommen, und noch deutlicher zeigt es sein Humor, der, trotzdem er mit dem Jean Pauls und Wilhelm Raabes nicht viel gemein hat, entschieden sachlicher und gelegentlich derber und grimmiger ist, doch den deutschen Charakter nirgends verleugnet. Es ist viel Sonne in Gottfried Kellers Werken, die helle goldene Tagessonne, nicht das verschleierte Sonnenlicht wie bei Theodor Storm, nicht die feinberechnete Atelierbeleuchtung wie bei Paul Heyse, und die Gewitter, so dumpfdrohend sie aufziehen, so mächtig sie sich entladen, gehen doch immer bald vorüber. Keller ist ausgeprägter Optimist, aber es ist nicht der „ruchlose" Optimismus, der ihn erfüllt, oder der gezierte Berthold Auerbachs, sondern ein aus einer kräftigen Natur und gesundem Leben frisch erwachsener, bei dem uns wahrhaft wohl wird. Als Poet ist Keller trotz seiner starken Neigung zur Romantik doch ausgeprägter Realist, der klare Wirklichkeitssinn überwiegt in ihm, seine Lebensauffassung ist bürgerlich, dem falschen Pathos weicht er stetig aus, dafür hat er aber umsomehr gemütliches Behagen und verwendet meisterhaft alle Mittel einer zierlichen Kleinkunst, obwohl er im Ganzen gesehen kein Kleinkünstler ist. Sein ästhetisches Glaubensbekenntnis hat er selber klipp und klar ausgesprochen: „Dagegen halte ich es für Pflicht eines Poeten, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft soweit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie und so gehe es zu. Thut man dies mit einiger wohlwollender Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt, so glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmütig einbildet zu sein und der innerlichsten Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der That und auch äußerlich wird.

Kurz, man muß, wie man schwangeren Frauen etwa schöne Bildwerke vorhält, dem allezeit tüchtigen Nationalgrundstock stets etwas besseres zeigen, als er schon ist; dafür kann man ihn auch um so herber tadeln, wo er es verdient." Ohne diese Anschauung kann meines Erachtens ein wahrer Poet überhaupt nicht leben — daß dabei aber doch ein wahres Weltbild herauskommt, dafür sorgt schon die angeborene und unausrottbare tüchtige Natur.

Wilhelm Raabe.

Im Jahre 1857 erschien zu Berlin ein Büchlein, „Die Chronik der Sperlingsgasse", dessen Autor sich Jakob Corvinus nannte. Es fiel auch Friedrich Hebbel in die Hände und er schrieb darüber: „Eine vortreffliche Ouvertüre, aber wo bleibt die Oper? Wir haben gar nichts dagegen, daß auch die Töne Jean Pauls und Hoffmanns einmal wieder angeschlagen werden, aber es muß nicht bei Gefühlsergüssen und Phantasmagorien bleiben, es muß auch zu Gestalten kommen, wenn auch nur zu solchen, wie sie der Traum erzeugt." Man könnte nun ohne Mühe nachweisen, daß in dem Jakob Corvinus der „Chronik" schon der echte, wenn auch keineswegs der ganze Wilhelm Raabe steckt, aber wir lassen es bei der Bezeichnung des Erstlingswerkes als einer vortrefflichen Ouvertüre zu dem Gesamtschaffen Raabes bewenden. Schon in seinem zweiten Werke „Ein Frühling" bringt er es zu Gestalten: Der Privatdozent Justus Ostermeyer eröffnet die lange Reihe der Raabeschen Originale, borstigen Gesellen und vergnügten Heimtücker, die nicht bloß das Herz, sondern auch — die Zunge auf dem rechten Flecke haben. Mit den „Kindern von Finkenrode" betritt der Dichter dann den Heimatboden der niedersächsischen Kleinstadt und verrät zuerst, daß er mehr als ein guter Unterhaltungsschriftsteller und angenehmer Humorist, daß er auch ein feiner Künstler sein wird. Darauf folgen drei historische Romane,

von denen „Unsres Herrgotts Kanzlei“ am bekanntesten geworden und geblieben ist, der Roman von der Belagerung Magdeburgs durch Moritz von Sachsen — man darf ihn nicht mit Willibald Alexis, eher mit dem kräftigen Karl Spindler vergleichen, aber der junge Braunschweiger hat ganz andere Farben auf der Palette als der nun verschollene Romancier der dreißiger Jahre, und man spürt, daß er große Schicksale mitlebt. Darauf dann das erste Hauptwerk „Die Leute aus dem Walde“, wohl die Niederschläge des Berliner Lebens, das der ehemalige Magdeburger Buchhändler und spätere Berliner Studiosus soeben hinter sich hatte, ungefähr als Raabes „Soll und Haben“ zu bezeichnen. Und nun kommt die große Trilogie: „Der Hungerpastor“, ungefähr Raabes „Grüner Heinrich“, „Abu Telfan oder die Reise nach dem Mondgebirge“, so etwas wie ein umgekehrter Robinson, „Der Schüdderump“, Raabes düsteres Glaubensbekenntnis, aber vielleicht sein geschlossenstes Werk. Alle drei großen Romane erscheinen noch vor dem Kriege von 1870, und am Schluß des letzten schreibt der Dichter: „Es war ein langer und mühseliger Weg von der Hungerpfarre zu Grunzenow an der Ostsee über Abu Telfan im Turmurkielande und im Schatten des Mondgebirges bis in dieses Siechenhaus zu Krodebeck am Fuße des alten germanischen Zauberberges.“ Ja, es war ein langer und mühseliger Weg, und er hat uns zu allen Höhen und Tiefen der Menschheit geführt, aber trotz des Pestkarrens Schüdderump als Symbol des Menschengeschicks haben wir den Glauben nicht verloren: Mehr als töten kann die Gemeinheit nicht, das Edle zur Selbsterniedrigung zwingen kann sie nicht. Wilhelm Raabes erste große Entwickelung ist zu Ende, immer düstrer ist sein Bild der Welt seit den „Leuten aus dem Walde“ und dem tapferen Hungerpastor geworden, und man begreift es — sah der Dichter doch die Mächte im deutschen Leben aufkommen, die vielleicht seit den Zeiten des großen Krieges am meisten am deutschen Geiste und an der deutschen Seele gefrevelt haben: Die brutale Erfolgsucht, den rohen und stumpfen Materialismus,

die soziale Heuchelei des Kapitalismus. Aber völlig verzweifelt ist er nicht, er hat sich selber nicht verloren.

Wie hätte man von einem so tiefen und ernsten Geiste wie Raabe, der in den guten fünfziger Jahren, vor allem aber im deutschen Wesen wurzelte, den obligaten Siegesjubel über die Gründung des Reiches erwarten können, zumal die Gründerzeit vor der Thür stand und ihm mit seinen schlimmsten Befürchtungen recht gab! Aber das, was man ziemlich oberflächlich seinen Pessimismus genannt hat, war nun überwunden, es wird nun die Aufgabe des Dichters, den alten deutschen Geist überall zu suchen, zu bewahren, in dem Zeitalter der Verflachung das Panier des alten individualistischen Deutschlands stolz aufrecht zu halten. Ein Feind der neuen Zeit, wie man behauptet hat, ist Wilhelm Raabe nie gewesen, er hat wohl eingesehen, daß und warum das industrielle Zeitalter kommen mußte, aber er hat freilich auch stets die Zuversicht bewahrt, daß es dem Kerne deutschen Wesens nichts anhaben könne und werde. Nein, Wilhelm Raabe ist kein Schwächling, der vor der Gegenwart die Augen verschließt und zu malerischen Ruinen und verlassenen Dörfern flüchtet; wie kaum ein zweiter hat er seine Geschichten in die brandende Gegenwart hineinversetzt, freilich dabei dem Herzen und der stillen Einfalt und auch der göttlichen Narrheit ihr Recht gewahrt. Seine Weltanschauung läuft nicht auf den Satz: „Das Leben ist der Feind“ und die unbedingte Entsagung hinaus, sondern auf die Überwindung kraft der eigenen Natur, auf den Sieg des deutschen Individualismus, der so oder so mit der Welt fertig wird und in der scheinbar gewöhnlichsten und niedrigsten Existenz sich selbst und seine Ideale — um denn das vielmißbrauchte Wort anzuwenden — behauptet. So ist denn auch Raabes Humor, der seit 1870 immer siegreicher vordringt, nicht „der Ausdruck eines Kompromisses zwischen Pessimismus und Lebensfreude“ — als ob ein deutscher Humor je aus einem Kompromisse hervorgegangen, als ob er nicht dem Herzen und auch den Augen angeboren, Bejahung des Lebens, wohlverstanden auch seiner Schmerzen, Freude an allem Eigen-

artigen und Besonderen, zuletzt Liebe wäre! Er kann einmal bitter werden, er kann barocke Sprünge machen, aber seinem Grundwesen nach bleibt er intimstes Mitleben, Selbstüberwindung bei allem Subjektivismus, Altruismus.

Mit dem „Dräumling“ (1872), der die Schillerfeier des Jahres 1859 zu Paddenau und ein gut Stück drolliger Kleinstädterei schildert, beginnt die neue Entwickelungsperiode Raabes, und sie endet erst mit seinem bisher letzten Werke „Hastenbeck“. Zu der Form des großen Romanes, die Raabe so gut wie irgend ein anderer Deutscher beherrscht hatte — Dickens, mit dem er auch von Natur einiges gemein hat, mag sein Hauptlehrer gewesen sein, wie er der Freytags und Reuters war —, kehrt er nun nicht mehr zurück, er schreibt nur noch Erzählungen, die durchweg einen nicht sehr starken Band füllen, vielfach auch geringeren Umfangs sind und dann in Sammlungen erscheinen. Als ausgesprochener Humorist arbeitet Raabe selbstverständlich nicht wie Gottfried Keller oder Theodor Storm und Paul Heyse auf die geschlossene Novellenform hin, er stellt sich keine Probleme, er giebt einfach ein Stück Leben aus seiner subjektiven Natur, wird aber damit noch keineswegs formlos: der Rahmen ist da, der Fortschritt der Handlung ist da, der einheitliche Geist ist da trotz gelegentlicher starker Abschweifungen. Unter den kleineren Erzählungen, namentlich unter den historischen finden sich wahre Kabinettstücke: Da sind, schon aus der älteren Zeit, „Der Junker von Denow“, „Die schwarze Galeere“, „Das letzte Recht“, „St. Thomas“, vor allen „Die Gänse von Bützow“, „Der Marsch nach Hause“, „Höxter und Corvey“, „Frau Salome“, „Die Innerste“ — der Sinn für die Atmosphäre, möchte ich sagen, ist ganz außerordentlich stark bei Raabe, und so übertreffen diese Erzählungen an Intensität der Stimmung so ziemlich alle die seiner Konkurrenten. Sind aber die kleinen Stücke hors de concours, so finden sich auch unter den größeren wahre Meisterwerke. Dazu rechne ich trotz alles Barocken den unsterblichen „Horacker“, der eine an und für sich unbedeutende Geschichte durch wundervolle Charakteristik aller, aber auch aller Personen

und das tiefe Mitleiden mit dem Lose armer junger Leute zu einer Leistung ersten Ranges erhebt, weiter den vortrefflichen „Wunnigel“, der eine ganz brillante Charakterstudie ist, dann die köstlichen „Alten Nester“ mit dem unvergleichlichen Vetter Jost, und last, not least das „Horn von Wanza“ — man lese einmal die Schilderung, die die Frau Rittmeisterin Grünhage von ihrer Hochzeitsnacht giebt, und man wird die Künstlerschaft Raabes nicht mehr bezweifeln. Alle Erzählungen Raabes hier nur aufzuführen würde zu weit gehen: Auch „Pfisters Mühle“ schätze ich noch sehr, die „Unruhigen Gäste“ mit der ergreifenden Gestalt der Phoebe rechne ich sogar zu dem Allerbesten, was Raabe gemacht hat, während ich von den Späterzählungen, in denen nun allerdings die „Manier“ stärker wird, „Gutmanns Reisen“ zwar völlig verwerfe, aber „Stopfkuchen“, „Kloster Lugau“ und vor allen die „Akten des Vogelsangs“ wiederum hochhalte. Auch das letzte Werk Raabes, die historische Erzählung „Hastenbeck“ hat noch ihre großen Verdienste, und es ist mir besonders erfreulich erschienen, daß hier nun der Pestkarren Schüdderump endgültig durch den „Wunderwagen Gottes“ ersetzt ist. So knüpft ein fröhliches Ende an den fröhlichen Anfang an.

Wie das aller Humoristen, ist natürlich auch Raabes Wesen sehr schwer exakt zu umschreiben, selbst mit Parallelen kommt man ihm nicht gut bei. Ja, wir haben Jean Paul gehabt und Raabe hat ihn, „seinen“ Klassiker, unzweifelhaft gründlich studiert, aber doch kaum mehr von ihm übernommen als hier und da etwas Stimmung und den Tonfall seiner Reflexion; denn die Vorliebe für die „Einfältigen“ ist dem jüngeren Humoristen ja wohl so gut angeboren wie seinem älteren Bruder, und ohne die „Cyniker“ kommt ein gestaltender Humorist überhaupt nicht aus. E. T. A. Hoffmanns Einfluß zeigt sich bei Raabe vielleicht am deutlichsten in dem Realistisch-Berlinischen, vielleicht auch in der Erzählungskunst der kleineren Stücke. Mit seinen Zeitgenossen Freytag und Reuter hat Raabe doch nur den Dickensschen Einfluß gemein; er ist als Humorist stärker als beide, auch mehr Poet, aber freilich „besonderer“. Man hat oft

gefragt, weshalb er nicht etwas wie einen Bräsig zustande gebracht habe, aber dazu war er zu reich, zu fein, zu individuell, und wieder zu allgemein deutsch. So bleibt eigentlich nur die Vergleichung mit Theodor Fontane — und der ist Raabes Antipode, menschlich und künstlerisch.

Der Reiz der Raabeschen Erzählungskunst liegt zunächst im „Gemüt", in der aus ihm erwachsenden Intensität der Stimmung, wie ich es vorhin nannte. Kein Werk des Dichters, das das, was man den „Kunstwerkgeruch" nennen könnte, hätte, wir geraten so tief in das Leben der Raabeschen Menschen hinein, werden so stark in Mitleidenschaft gezogen, daß wir auch nicht im Traume daran denken, einem Werke der Fabulierkunst gegenüberzustehen. Selbstverständlich erreicht Raabe diese Wirkung durch seinen Subjektivismus, er ist selbst, und mag er nach Humoristenmanier noch so oft über die Stränge schlagen, stark ergriffen und steckt uns an. Freilich, ohne große gestaltende Kraft erreichte er diese seine Wirkung natürlich nicht, und wir finden denn auch, daß sein Reichtum an Gestalten und Situationen ganz außerordentlich ist. Wie er schon im „Abu Telfan" sagt: „Auf unserer, wenn auch nicht langen, so doch unzweifelhaft ungemein verdienstvollen litterarischen Laufbahn haben wir uns arg und viel geplagt, verkannte Charaktere, allerlei Spiegel der Tugend und der guten Sitte, abschreckende Beispiele des Trotzes, des Eigensinnes und der Unart, lehrreiche, liebreiche Exempel aus der Geschichte und aus der Naturgeschichte, sei es in alten oder neuen Dokumenten, sei es in den Gassen oder in den Gemächern, auf dem Hausboden oder im Keller, in der Kirche oder in der Kneipe, im Walde oder im Felde aufzustöbern und sie, nach bestem Vermögen abgestäubt, gewaschen und gekämmt in das rechte Licht zu stellen." Könnte man die Shakespearesche Welt in eine obere und eine untere halbieren, so würde die untere zum Vergleich mit der Raabeschen recht wohl dienen können. Daß man „Klassen" Raabescher Menschen aufstellen, also eine Verwandtschaft vieler Gestalten nachweisen könnte, ist natürlich nicht zu bestreiten, aber von Wiederholungen kann im

Ganzen nicht die Rede sein, eigentlich konventionell ist der Dichter nie geworden. Man hat getadelt, daß er seine Menschen mit seinen Reflexionen bepacke, sie zu viel Raabe reden lasse — ein Kern von Wahrheit steckt darin, wie in dem ähnlichen Vorwurf gegen Fontane, aber wiederum soll man nicht übersehen, daß der Dichter die Lebensphilosophie oder vielmehr die Art des Philosophierens den Leuten vom Munde abgesehen hat, er macht es im Grunde selber wie das Volk und die „Raisonneure" und Philosophen in ihm und kann also diesen schon wieder eine tüchtige Portion aufladen. Überhaupt steht er von unseren neueren Dichtern dem Volke mit am nächsten, so wenig er auch für das Volk geschrieben hat; ich wüßte ihm etwa nur Klaus Groth als Genossen zu nennen — denn die Otto Ludwig, Anzengruber, auch Fontane und Hauptmann gehören einer anderen Schule an, sind psychologische Beobachter. Ähnlich wie zum Volke steht Raabe auch zur Natur, er ist auch in ihr wirklich zuhause, und diesem Umstande verdanken wir die einzig treuen und lebendigen Scenerien seiner Werke. Ich bin fest überzeugt, daß jedes Haus und jeder Baum, jeder Weg und Steg in Raabes Erzählungen, und zwar nicht bloß bei denen, die in seiner geliebten Heimat an Harz und Solling spielen, nicht bloß in Wirklichkeit vorhanden, sondern auch mit die Anregung zur Erzählung gewesen sind. Dadurch vor allem war Raabe zum Geschichtschreiber des individualistischen Deutschlands und seiner eigenartigen Kultur berufen, er hatte die Freude an allem Besonderen, und wäre es selbst sonderbar und absonderlich, stärker als irgend ein anderer deutscher Dichter seiner Zeit, den historischen Sinn in einem viel höheren und weiteren Sinne, ihm war nichts tot, alles lebendig. Daher die stattliche Folge seiner Werke, die man auch einmal als Ganzes sehen muß, als eine Art Kompendium deutschen Gemütslebens der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit starker Anlehnung an die erste. Zeitromane haben andere geschrieben, Raabes Werke möchte man im Gegensatz dazu Naturromane nennen; denn es ist die deutsche Natur, die bei ihm und seinen Menschen alle-

zeit siegreich durchbricht und ihr ewiges Lebensrecht dokumentiert. In gewisser Beziehung kann man Raabe den deutschesten unserer Dichter nennen; kein bloßer Heimatdichter, ist er doch der Dichter der deutschen Heimat. „Wohin wir blicken, zieht stets und überall der germanische Genius ein Drittel seiner Kraft aus dem Philistertum und wird von dem alten Riesen, dem Gedanken, mit welchem er ringt, in den Lüften schwebend erdrückt, wenn es ihm nicht gelingt, zur rechten Zeit wieder den Boden, aus dem er erwuchs, zu berühren. Da wandeln die Sonntagskinder anderer Völker, wie sie heißen mögen: Shakespeare, Milton, Byron; Dante, Ariost, Tasso; Rabelais, Corneille, Molière; sie säen nicht, sie spinnen nicht und sind doch herrlicher gekleidet als Salomo in aller seiner Pracht: in dem Lande aber zwischen den Vogesen und der Weichsel herrscht ein ewiger Werkeltag, dampft es immerfort wie frischgepflügter Acker und trägt jeder Blitz, der aus den fruchtbaren Schwaden aufwärts schlägt, einen Erdgeruch an sich, welchen die Götter uns endlich, endlich gesegnen mögen. Sie säen und spinnen alle, die hohen Männer, welche uns durch die Zeiten voraufschreiten, sie kommen alle aus Nippenburg, wie sie Namen haben: Luther, Goethe, Jean Paul, und sie schämen sich ihres Herkommens auch keineswegs, zeigen gern ein behagliches Verständnis für die Werkstatt, die Schreibstube und die Ratsstube." Da ist die Stelle ganz, die ich schon bei Keller heranzog. — So sehr aber auch Raabes Herz an der Enge hängt, so gut er weiß, daß uns die Romantik jetzt nur noch zehn, zwanzig, dreißig Jahre zurück und dicht unter der Nase liegt, er ist auch darin ein echter Deutscher, daß er die Sehnsucht in die Weite teilt, und nicht umsonst hat er seine Helden nach Kalifornien, ins Burenland und selbst nach Abu Telfan unterm Mondgebirge gesandt. Wir werden gut thun, seine Werke unsern hinausziehenden Jungen mitzugeben, da werden sie die alte Heimat nicht vergessen und eine neue gewinnen. So etwas wollen wir jetzt ja auch auf geistigem Gebiete, und darum ist Raabe, der nie modern gewesen ist, heute moderner als je.

Achtes Buch.

Das neunzehnte Jahrhundert IV.

Eklektizismus und Decadence. Die Moderne.

Übersicht.

Gleich zu Beginn des letzten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts erfolgte denn endlich die nationale Einigung Deutschlands, die seit dem nationalen Aufschwung der Freiheitskriege freilich nur noch eine Frage der Zeit war; denn was ein großes Volk mit glühender Seele wünscht, und wofür seine Besten ihre beste Kraft einsetzen, das muß kommen, und ob eine ganze Welt sich dagegen setzt. Zwar vollbringen konnte das Einigungswerk die Masse des Volkes nicht, dazu war der „eine Mann aus Millionen" nötig, den die Dichter schon in den vierziger Jahren gerufen hatten, aber dieser Mann pflegt auch da zu sein, „wenn die Zeit erfüllet ist", und nur das nahm in diesem Falle wunder, daß er ein Junker war und Otto von Bismarck hieß. Doch das landsässige Junkertum und das Bauerntum sind wohl noch bessere Bewahrer nationaler Thatkraft, als das Bürgertum, und so gut national und gemäßigt liberal dieses im Zeitalter der Einigung auch im allgemeinen gesinnt war, es hatte doch bereits in ihm ein Zersetzungsprozeß begonnen, der seine beste Kraft auf Jahrzehnte hinaus lähmen sollte und noch heute in seinen Folgen nicht ganz überwunden ist. Wie längst vorher in anderen Ländern, begann

nun auch in Deutschland der Industrialismus seine Rolle zu spielen, und brachte uns beinahe etwas wie eine Kulturunterbrechung, da er die alte deutsche humanistisch-individualistische Kultur zerstörte, ohne doch etwas Gleichwertiges, ja nur überhaupt etwas Neues und Festes an ihre Stelle setzen zu können. Erst in unseren Tagen hat man es deutlich erkannt, wie unverantwortlich, jede Tradition abschneidend in den letzten sechziger und ersten siebziger Jahren namentlich fast überall in Deutschland gewüstet worden ist, und daß, wenn man uns heute mit einigem Recht vorwirft, wir Deutschen hätten keine (einheitliche) Kultur, daran namentlich die Sünden unserer Väter die Schuld tragen.

Es ist hier in der Litteraturgeschichte nicht der Ort, die Entstehung des modernen Deutschlands gründlich zu entwickeln, die Darlegung einiger Hauptgesichtspunkte muß genügen. Daß Deutschland den übrigen Kulturstaaten gegenüber nicht zurückbleiben konnte und sich seine eigene Industrie und die Verkehrsmittel der Neuzeit schaffen mußte, versteht sich ganz von selbst, wie auch, daß das Bürgertum der Träger des wirtschaftlichen Aufschwungs werden und für ihn die freieren politischen Formen fordern mußte, nur hätte man denken sollen, daß man aus den schon vorhandenen fremden Entwickelungen einige Lehren ziehen, daß das vielgeprüfte Volk der Dichter und Denker sich nicht, wie es in England und Frankreich geschehen, dem Erwerbsgeist skrupellos ausliefern würde. Bis 1848 blieb auch noch alles in mäßigen Schranken, nur gewisse besonders dazu geeignete Gegenden Deutschlands erhielten ihre Industrie und allerdings auch gleich den schroffen Gegensatz zwischen Fabrikherren und Arbeiterbevölkerung, der aber für die Gesamtheit Deutschlands nicht bedrohlich war. Nach dem Revolutionsjahre 1848 breitete sich dann aber mit dem Eisenbahnnetz die Industrie über so ziemlich ganz Deutschland aus, und zahlreiche neue technische Erfindungen, die mit dem Aufschwung der Naturwissenschaften zusammenhingen, verliehen ihr eine gewaltige nationale Bedeutung. Die erste Folge war eine Hebung des Nationalwohl-

standes, wie sie nie dagewesen war, und aus ihr gingen zunächst wieder ein Anwachsen des Bürgerstolzes und ein allgemeines Behagen hervor, die die Zeit der fünfziger Jahre und auch noch der ersten sechziger zu einer kulturell nicht eben unerfreulichen machen. Noch hielten sich die materiellen Bedürfnisse der breiteren Kreise durchweg in bescheidenen Grenzen, noch respektierte man, wie es u. a. die allgemeine Schillerfeier des Jahres 1859 erwies, die geistige Kultur, die das alte Deutschland geschaffen, eine „allgemeine Bildung", zwar nicht sonderlich tief und wenig eigenartig, breitete sich durch zahlreiche neue Zeitschriften und volkstümliche Werke nach allen Seiten hin aus, und man fing auch an, etwas für den Schmuck des Lebens zu thun. Litterarisch ist dies die Blütezeit des poetischen Realismus und der realistischen Unterhaltungslitteratur; einen Hebbel trug sie zwar nicht, aber wohl einen Gustav Freytag, und die junge Generation, die aus ihr hervorging, war die der Münchner. In den sechziger Jahren, je länger, desto mehr, stellten sich mit der fortschreitenden Vermehrung des materiellen Besitzes dann aber auch schon die Schattenseiten der industriellen Entwickelung ein, die wir unter dem Begriff des Kapitalismus zusammenfassen: Der herrschenden Geldaristokratie und Bourgeoisie gegenüber sehen wir nun das von den Lehren des Sozialismus erregte Proletariat, das namentlich in den Städten sehr stark anwächst, die eigentlichen Gebildeten verlieren ihren Einfluß im nationalen Leben zu einem großen Teil, der tüchtige Handwerkerstand sieht sich in seiner Existenz bedroht, und selbst die seßhafte ländliche Bevölkerung ist allerlei Gefahren, den Gefahren der städtischen Kultur, ausgesetzt. Geistig entspricht dieser Entwickelung: die zunehmende Überschätzung der materiellen Genußmittel gegenüber den geistigen, der rohe Materialismus und die protzenhafte Überhebung auf der einen, sittliche Rohheit und Verkommenheit auf der andern Seite, die Entstehung des Bildungspöbels und die zunehmende Verbitterung bei den wahrhaft Gebildeten, die nicht auch Besitzende sind. So haben wir Materialismus und Pessimismus als Geistesmächte der Zeit, die alte deutsche humanistische litterarische

Kultur, die für dies Geschlecht viel zu hoch und weit ist, versinkt, die bescheidenen Anfänge einer autochthonen ästhetischen Kultur werden unterbrochen — philiströse Plattheit und das öde Luxustreiben des Emporkömmlingtums beherrschen das Leben, in die Litteratur treten die Decadence und der Trivialismus. Das alles geht nun freilich ganz allmählich vor sich, und eine allgemeine Erkrankung der Nation tritt nicht ein — wie hätte sie sonst im Jahre 1870 die Kraft gehabt, das allerdings unter dem zweiten Kaiserreich noch weit mehr verkommene Frankreich niederzuwerfen? Aber eine Besserung bringen der große Sieg und die nationale Einigung, die ganz im Gegensatz zu den Freiheitskriegen sogar ohne eine bemerkenswerte patriotische Lyrik bleiben (das Beste leisteten ältere Dichter wie Freiligrath und Geibel), auch nicht, im Gegenteil, gleich nach 1870 haben wir, und zwar gewiß nicht allein durch den Milliardensegen, die wüste Gründerperiode, so ziemlich das ekelhafteste Schauspiel der ganzen deutschen Geschichte. Hier tritt nun auch das seit 1848 bürgerlich gleich berechtigte und seitdem zu großer Bedeutung gediehene Judentum zum erstenmal als Macht im deutschen Leben offen hervor, wir sehen es auf wirtschaftlichem (Börse) wie auf geistigem Gebiete (Presse, Litteratur, Theater) seinen durchaus unheilvollen Einfluß üben, der seitdem nicht wieder überwunden worden ist. Aber doch wäre es ungerecht, das zersetzende Judentum allein oder auch nur zum größeren Teile für die deutsche Decadence verantwortlich zu machen, nein, in der Hauptsache tragen wir Deutschen selber die Schuld, wir haben den Mächten der Zeit kein in sich gefestetes Volkstum entgegengestellt, haben im besonderen die Einigung des Reiches als Abschluß unserer nationalen Kämpfe angesehen, ja, sogar ein völlig äußerliches und hohles, sich an patriotischen Phrasen berauschendes chauvinistisches Selbstgefühl in uns ausgebildet, das mit ernstem Deutschgefühl und echtem nationalen Stolz auch nicht die Spur gemein hatte. Darüber sind uns namentlich auf geistigem Gebiete wichtige nationale Posten verloren gegangen, und wir haben litterarisch noch einmal für mehrere

Jahrzehnte geradezu in der Knechtschaft des Auslandes stehen müssen, ehe wir endlich anfingen, uns auf uns selbst zu besinnen. Aber nachdem wir die Herrschaft des Kapitalismus und die Decadence zuerst durch Ausbildung eines modernen Sozialgefühls bekämpft und zum Teil gebrochen, ist nun auch eine neue große nationale Bewegung, die mit der Schaffung einer autochthonen deutschen Kultur Ernst machen will, gekommen, und es scheint doch, als ob auch für die letzte, noch nicht abgeschlossene Periode deutscher Entwickelung das Wort meiner Einleitung zu diesem Buche recht behalten soll: „Unzerstörbar erweisen sich allezeit die Wurzeln germanischen Volkstums. Unter wechselnden Schicksalen, wie sie größer und schwerer in Glück und Unglück wohl kaum ein Volk betroffen, bleibt das germanische Urwesen bestehen, führen die starken Gegensätze der Natur und Naturen immer neue erbitterte äußere und innere Kämpfe herbei, die volle harmonische Bildung kaum je aufkommen lassen, wohl aber immer wieder Selbständigkeit, Eigenart, Größe."

So viel im allgemeinen über die Entwickelung des letzten Menschenalters — wer die deutsche Litteratur in ihm wirklich genau kennt, der weiß, ob ich mit meinen Ausführungen recht habe oder nicht. Das ist sicher, daß kaum ein Zeitalter unserer Litteraturgeschichte ein so buntes Bild bietet wie das jüngstverflossene, Vergehen und Entstehen schlingen sich so mannigfach wie nie vorher durcheinander. Wie in der Periode des jungen Deutschlands, aber im Gegensatz zu der des Realismus, sind die führenden Geister auch diesmal nicht Dichter. Voran steht Arthur Schopenhauer, der Philosoph des Pessimismus, dessen Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung", wie erwähnt, bereits 1819 erschienen war, und dem das Schicksal nun vierzig Jahre später am Ende seines Lebens die Wirkung im großen und den ihm gebührenden Ruhm gewährte. Es waren die „Briefe über die Schopenhauersche Philosophie" von Julius Frauenstädt (1854), die vor allem die Aufmerksamkeit auf den Frankfurter Philosophen lenkten, und um 1860, das Jahr seines Todes, herum, war er beinahe schon Mode, blieb

dies auch bis tief in die siebziger Jahre hinein. Über sein philosophisches System braucht hier nichts gesagt zu werden, kaum auch über seine Persönlichkeit, die noch aus dem achtzehnten Jahrhundert und seiner verstandesklaren aristokratischen Kultur hervorwächst, dem modernen Geschlecht also im Grunde so fern wie möglich stand. Aber dieses trug seine Stimmung in die Welt des Philosophen hinein, ließ sich gar zu gern überzeugen, daß diese Welt die schlechteste aller möglichen Welten sei, träumte von der schmerzlosen Stille des Nichtseins im buddhistischen Nirwana und erfreute sich im übrigen an der saftigen Grobheit Schopenhauers im Kampfe gegen die Schulphilosophie und auch wohl an seinem Geist und Stil in den populären Abhandlungen der „Parerga und Paralipomena". Das Kapitel vom Genie und das Kapitel von den Frauen sind doch unzweifelhaft die am meisten gelesenen Stücke in Schopenhauers Werken gewesen. Der Pessimismus unserer Poeten stammt im übrigen kaum direkt aus Schopenhauer, stammt eher aus dem Leben der Zeit und aus überreizten Nerven. Nur bei Richard Wagner ist ein starker Einfluß des pessimistischen Philosophen nachweisbar.

Er, Wilhelm Richard Wagner aus Leipzig, geboren am 22. Mai 1813, gestorben am 13. Februar 1883 in Venedig, das künstlerische Genie der Zeit, hat dann noch viel stärker auf sie eingewirkt als der Philosoph, ist alles in allem der charakteristische Vertreter der Gesamtkultur im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts und in Liebe oder Haß für fast alle seine Zeitgenossen von Bedeutung geworden. Ein Altersgenosse Hebbels und Ludwigs, hat er mit ersterem im Charakter, mit letzterem in der Begabung einiges gemein, ist kein Nichtdichter, wie die übrigen führenden Persönlichkeiten dieses Zeitalters, aber freilich auch kein reiner Dichter, ebensowenig reiner Musiker, vielmehr eine künstlerische Komplexerscheinung, die aber als Höhe einer ganzen Entwickelung einen durchaus einheitlichen Eindruck hervorruft. Vielleicht haben die Recht, die behaupten, daß der Schauspieler und Regisseur, oder mit einem Wort, der Theatermensch in Wagner am stärksten gewesen sei. Soviel ist sicher,

daß ein abschließendes Urteil über ihn in unserer Zeit noch völlig unmöglich ist, und jedenfalls hat jeder, der über ihn urteilt, das Nietzschesche Wort zu beherzigen: „Gegen Wagner bekommt man leicht zu sehr Recht." Seine Entwickelung im allgemeinen ist ziemlich klar: Er kommt aus der Romantik, ja, er ist und bleibt Vollblutromantiker im Guten und Bösen, Tieck und E. T. A. Hoffmann, Zacharias Werner und vor allem Bettina sind seine nächsten Verwandten, aber auch das große volkstümliche Erbe der Deutschromantik fällt an ihn, wenn er auch einen sehr besonderen Gebrauch davon macht. Weiter jedoch bleibt ihm auch der genialische und zugleich der radikale jungdeutsche Geist nicht fremd und ebensowenig der bizarre und exotische jungfranzösische, und so ist er denn für die Aufnahme der Schopenhauerschen „modernen" Weltanschauung wohl vorbereitet, kehrt aber zuletzt ganz konsequent zu seiner ersten Liebe, der romantischen Mystik zurück. Seine musikalische Entwickelung geht uns hier weiter nichts an, das aber muß doch bemerkt werden, daß die Anschauung, als habe er mit der bisherigen Opernform gebrochen und eine ganz neue Gattung an ihre Stelle gesetzt, falsch ist; Wagners Musikdrama wäre auch dann als der Gipfelpunkt der Entwickelung der Oper anzusehen, wenn es nicht auf den von Gluck aufgestellten Grundsätzen beruhte, ja, man darf aus dieser Entwickelung nicht einmal die von Wagner bekämpfte große Oper wegdenken, gerade diese hat er, indem er den Mythus als Stoff wählte und das musikalische Element dem dichterisch-dramatischen Zweck unterordnete, zu einem natürlichen Kunstwerk erhoben, über das es nun freilich kein Hinaus mehr giebt, ja, das vielleicht nicht einmal als perennierende Gattung erhalten werden kann, da es die Komplexbegabung Wagners zur Voraussetzung hat — was natürlich nicht ausschließt, daß die dramatische Musik in künftigen Jahrhunderten ähnliche Gipfelungen sehen wird. Mit dem „Kunstwerk der Zukunft", das Wagner in der gleichnamigen Schrift (1850) und dann in „Oper und Drama" (1851) theoretisch begründet, ist es also schwerlich etwas, und im besonderen ist

ganz ausgeschlossen, daß das Musikdrama je das Wortdrama ersetzen könnte, dessen Aufgabe nach Hebbels Ausdruck erst da anfängt, wo jenes aufhört, und zwar im Einzelnen, in jedem Vers, wie im Ganzen, im Gesamtorganismus — weshalb, nebenbei bemerkt, die vernünftigen Anhänger Wagners denn auch stets erklärt haben, daß es unstatthaft sei, die Dichtungen Wagners getrennt von ihrer musikalischen Ausgestaltung zu beurteilen. Ist aber Wagners Musikdrama schwerlich das „Kunstwerk der Zukunft" in dem Sinne, daß es als die höchste Gattung der Kunst anerkannt wird und die Bühne allein beherrscht, so ist es jedenfalls das Kunstwerk der Gegenwart gewesen und ist es zum Teil noch, und wir wollen das keineswegs bedauern; denn wenn es auch vielleicht das deutsche Drama und Schauspiel in mancher Hinsicht, schon durch die hohen Anforderungen, die es an die Theater stellte, schädigte, u. a. auch die Werke Grillparzers, Hebbels und Ludwigs jahrzehntelang von der Bühne zurückhielt, die gemeinen Stücke der Franzosen und ihrer deutschen Nachahmer aber durchaus nicht in ihrer unheilvollen Wirksamkeit beschränkte, so dürfen wir andererseits nicht vergessen, daß es wirklich große Kunst war, ja vielleicht die einzige Kunst, die in der bösen Zeit nach Nietzsches Ausdruck „die Kunst als eine wichtige und großartige Sache ins Gedächtnis brachte". Sehr früh, lange vor Nietzsche hat man gegen sie die Anklage erhoben, daß sie eine Decadence-Kunst sei — mir fällt eben Friedrich Spielhagens groteske Charakteristik in der „Sturmflut" ein, und ich setze sie als Zeitstimme hierher: „Welches aber sind die springenden Punkte unseres Jahrhunderts? Fragen Sie unsere Philosophen: Schopenhauer, Hartmann — sie werden ihnen antworten: Die tiefe Überzeugung von der Unzulänglichkeit, Jämmerlichkeit, Erbärmlichkeit, sprechen wir das Wort aus: Nichtsnutzigkeit dieses unseres Erdenlebens, und als Korrelat dazu: das bewußt-unbewußte Sichsehnen nach der Nirwana, dem süßen Nichts, dem Ab- und Urgrund der Dinge, in welchen wiederum zu versinken der geängsteten Natur mit Recht als einzige Rettung und letzter Zufluchthafen aus dieses Lebens

Wüste und Irrsal erscheint, und in welchen sie auch unzweifelhaft flüchten würde, wenn nicht der Wille wäre, der riesenstarke, unüberwindliche, unausrottbare Wille, der nichts weiter will als leben, genießen, den schäumenden Kelch des Lebens, Liebens ausschwelgen und ausschlürfen bis auf den letzten bitteren Tropfen. Entsagung dort, Genuß hier, beide im Übermaß, weil eines von dem anderen weiß, eines das andere haßt wie die feindlichen Geschwister. Und nun, dieser Streit und Widerstreit ewig unvereinbarer Gegensätze, dies Sichhinüber- und -herübergerissenfühlen in tollstem Durcheinander, wahnsinnigstem Taumel, wirrstem Schwindel, dieser Hexensabbath, dieser Irrlichtertanz und diese Sternschnuppenglorie der modernen Menschheit, von der Hölle in den Himmel, vom Himmel zur Hölle hastend, rasend, verschwebelnd und vernebelnd — dies alles und noch ein wenig mehr übersetzt in endlosen Singsang und unendlichen Klingklang: graueste Vergangenheit zu einer rosenroten Fratze der Gegenwart umgeschminkt, während aus den leeren Augenhöhlen eine gespenstische Zukunft starrt — die Schmeichelflöten süßester Lust, hinsterbende Geigenklänge verhauchender Wonne, übertäubt von den schmetternden Trompeten und dröhnenden Posaunen der Vernichtung — da haben Sie den Venusberg und den Büßer, die Brautnacht und Monsalvat, den chronischen Liebesjammer und die Zaubertränke nach Vorschrift; da haben Sie, nehmen Sie alles nur in allem, ihn, dessen Gleichen man nimmer sah und wieder sehen wird — da haben Sie Richard Wagner.“ Es ist kein Zweifel, daß die zeitgenössische decadente Menschheit in Wagners Kunst alles das fand und auch gerade finden wollte, was Spielhagen hier in ihr entdeckt, aber jedenfalls hat auch die Zeitstimmung in ihr jene dämonische Größe des Ausdrucks empfangen, die zeitlos macht, und dann sind, vom „Fliegenden Holländer“ über „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, den „Meistersingern“ und „Tristan und Isolde“ bis zum „Ring der Nibelungen“ und „Parsifal“, wohl noch andere Elemente in Wagners Kunst als die decadenten — unsere Zeit ist doch schon eine andere ge-

worden, und ſie wirkt immer noch, ſchwerlich bloß, weil man ſich an das „Gift“ gewöhnt hat. Das will ich nicht leugnen, daß mich perſönlich nie etwas zu Wagner gezogen hat, und daß ich ſtutzte, als ich bei Nietzſche Aufzeichnungen wie die folgenden las: „Furchtbare Wildheit, das Zerknirſchte, Vernichtete, der Freudenſchrei, die Plötzlichkeit, kurz, die Eigenſchaften, welche den Semiten innewohnen“. Aber ich halte Nietzſche nicht für den Mann, der das letzte Wort über Wagner geſprochen hat und ſprechen konnte, und wenn Anmut und Innigkeit ſicher auch deutſche Eigenſchaften ſind, ſo fehlt den Germanen doch die wilde Leidenſchaft ebenſowenig. Eine germaniſch-ſlawiſche Miſchung, in der das Theaterblut abſonderlich ſtark geworden war — ich glaube, damit können wir uns Wagner ganz gut erklären, und es giebt für uns keine Veranlaſſung, auf dieſen entſchiedenen Vorkämpfer des Deutſchtums und Bekämpfer des Judentums zu verzichten, mag immerhin ein ſtarker Zug der Juden zu ſeiner Kunſt beſtehen.

Der deutſcheſte, germaniſcheſte Geiſt dieſes Zeitalters iſt aber allerdings nicht Wagner, ſondern Otto v. Bismarck aus Schönhauſen an der Elbe (1815—1898), nicht das Kunſt-, ſondern das Thatgenie der Periode. Man hat oft genug auf die Ähnlichkeit des Reichsgründers mit Luther hingewieſen, und in der That iſt ſie in den Hauptzügen, der konſervativen Grundanlage, der ſchweren, gleichſam erdigen Leidenſchaft, der Mächtigkeit des Willens, der Wahrhaftigkeit, dem ſchlichten Sinn, geradezu frappant und tritt, je genauer wir Bismarck kennen lernen, um ſo ſchärfer hervor, auch ſie den Beweis liefernd, daß der Grundcharakter eines Volkes von der geſchichtlichen Entwickelung mehr, als man denkt, unabhängig iſt. Selbſt in der Stellung der beiden in ihrer Zeit finden ſich manche Berührungspunkte, und jedenfalls wird die Wirkung der beiden deutſchen Männer in die Zukunft faſt die gleiche nach Art und Dauer ſein. Die Litteraturgeſchichte hat Bismarck zunächſt wegen ſeines großen geiſtigen Einfluſſes auf faſt alle ſeine Zeitgenoſſen, mochten ſie ſeine Anhänger oder ſeine Gegner ſein, dann aber auch als litterariſch-

produktiven Geist, als einen Sprachgewaltigen zu verzeichnen, der in Reden und Briefen, dann aber auch als historischer Darsteller seine Persönlichkeit so treu und mächtig manifestiert hat, daß nun die ganze Zukunft unmittelbar an ihn heran kann und nicht auf Berichte zweiter Hand angewiesen ist. Die besten der Reden, das Memoirenwerk „Gedanken und Erinnerungen" (1898), die Briefe an seine Braut und Gattin vor allen werden unbedingt ihren festen Platz in der Geschichte der deutschen Nationallitteratur behaupten, die Wirkung der Persönlichkeit aber immer mehr als eine rein litterarische sein. Im besonderen auch das Bild des verabschiedeten Bismarcks in seinem Sachsenwalde wird der deutschen Nation nimmer entschwinden, ist es doch er hauptsächlich, an den sich die Entstehung des tieferen Nationalismus in Deutschland knüpft. — Ungefähr wie neben Luther Melanchthon steht neben Bismarck Moltke, die geistige Persönlichkeit selbstverständlich, viel weniger schwer, aber feiner, vornehmer, mehr Kulturträger als elementare Kraft. Auch seine Schriften, unter denen neben den „Briefen aus der Türkei" die lapidare „Geschichte des deutsch-französischen Krieges" besonders hervorzuheben ist, und seine Briefe werden dauern.

Außer diesen Großen wäre hier dann noch eine Reihe führender Geister zweiten Ranges zu nennen, die fast alle auch stärker gewirkt haben als die Dichter der Zeit, mögen unter diesen auch einige ihnen geistig Ebenbürtige sein. Da ist zunächst der Philosoph Eduard von Hartmann aus Berlin (1842 geb.), dessen „Philosophie des Unbewußten" 1869 erschien und großes Aufsehen erregte. Er versuchte, wie die philosophischen Lehrbücher berichten, die Prinzipien Hegels und Schopenhauers in Anlehnung an die positive Philosophie Schellings zu verschmelzen und auch einen Ausgleich zwischen der modernen Naturwissenschaft und der metaphysischen Spekulation zu finden, galt aber dem großen Publikum auch einfach als Pessimist und war ein beliebter populärer Schriftsteller, da er Stellung zu allen Fragen der Zeit nahm. Seine späteren Hauptwerke sind „Das sittliche Bewußtsein" und die „Religionsphilosophie", dann die

„Ästhetik". Heute übt er wohl keinen bedeutenderen Einfluß mehr. — Wie Hartmann ging auch Julius Friedrich August Bahnsen aus Tondern in Schleswig (1830—1881) von Schopenhauer aus, versuchte dessen Monismus mit dem Individualismus zu verbinden. Seine Hauptschriften „Zur Philosophie der Geschichte" (1871), „Das Tragische als Weltgesetz" und „Der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen" und „Der Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt" (1880—1882) haben nur auf engere Kreise gewirkt. — Als Gegner Hartmanns trat Eugen Karl Dühring aus Berlin (geb. 1833) auf, der die positive Philosophie Auguste Comtes („Der Wert des Lebens" 1865) in Deutschland einführte und nicht bloß Philosoph, sondern auch Mathematiker, Physiker, Nationalökonom, selbst Litteraturhistoriker ist. Großes Aufsehen erregte seine Schrift „Die Judenfrage als Rassen-, Sitten- und Kulturfrage". Eine durch und durch leidenschaftliche Natur, hat Dühring auch heute noch leidenschaftliche Anhänger. — Im Gegensatz zu diesen Dreien hat Wilhelm Max Wundt aus Neckerau in Baden (geb. 1832) kaum je „im Vordergrunde des öffentlichen Interesses" gestanden, aber dafür auf Tausende einen sicheren und tiefen Einfluß geübt. Von Haus aus Mediziner, ist er von der Physiologie in die Psychologie hineingelangt und hat diese durch eine große Reihe exakter Forschungen bereichert, dann aber auch sämtliche Gebiete der Philosophie behandelt und wenn auch kein eigentlich neues System geschaffen, doch überall feste Stellung genommen. Im allgemeinen redet man wohl von seinem Neospinozismus. Seine Hauptwerke sind „Grundzüge der physiologischen Psychologie" (1874), „Logik" (1880), „Essays" (1885), „Ethik" (1886). — Stärker als die eigentlichen Philosophen wirkten doch wohl noch die Naturforscher auf dieses Zeitalter ein — es genügt den Namen des großen Engländers Darwin zu nennen, um dies darzuthun. Überhaupt kam, nebenbei bemerkt, von England in diesen Jahrzehnten ein starker geistiger Einfluß herüber: Außer Darwin seien da der Soziolog John Stuart Mill und der Sprach- und Religionsforscher Max

Müller, ein Sohn unseres Wilhelm Müller, angeführt — auch Carlyle, dessen Haupteinfluß in das Zeitalter des Realismus fällt, wirkte noch, wie ferner der amerikanische Essayist Emerson und manche kleinere populären Talente. Als Hauptvorkämpfer Darwins wurde bei uns Ernst Haeckel aus Potsdam (geb. 1834) populär, von dessen Werken hier die „Natürliche Schöpfungsgeschichte" (1868), das Buch „Über die Entstehung und den Stammbaum des Menschengeschlechts", die „Anthropogenie, Entwickelungsgeschichte des Menschen" und sein viel angefochtenes philosophisches Bekennerbuch „Welträtsel" genannt werden mögen. — Trotz all dieser „führenden Geister" ging es aber doch mit der deutschen Kultur in den siebziger Jahren stark bergab, wir hörten definitiv auf, das Volk der Dichter und Denker zu sein, ohne daß wir politisch und sozial schon jetzt zu einem innerlich starken Deutschtum gelangt wären, ja, nur die Decadence in unserem Leben überwunden hätten. Im allgemeinen, darf man sagen, deckte der ganz oberflächlich angenommene Darwinismus das gesamte metaphysische Bedürfnis des deutschen Bildungsphilisters, als dessen eigentliches Leibbuch David Friedrich Strauß' „Der alte und der neue Glaube" (1872, fünfzehn Auflagen) erschien. Die mehr ästhetisch gerichteten Kreise fanden ihre geistigen Bedürfnisse bei einer neuen Philologenschule befriedigt, die, von der Lachmanns ausgehend und auf ihre Methode ungeheuer stolz, sich der neueren Dichtung, vor allem Goethe, zugewandt hatte und alle Eigenschaften, die man dem Alexandrinertum zuschreibt, zu glänzendster Entfaltung brachte. Ihr Haupt war der Wiener, später Berliner Professor Wilhelm Scherer aus Schönborn in Niederösterreich (1841—1886), der eine Reihe in mancher Hinsicht schätzenswerter Studien und zuletzt eine „Geschichte der deutschen Litteratur" (1883) veröffentlichte, deren „Geist" im Grunde die Humanismus getaufte, an Strauß ebenerwähntes Werk gemahnende alte flache Aufklärung ist, und die eine ungenügende ästhetische und eine recht mäßige historische Begabung, daneben allerdings ein ausgebreitetes Wissen verrät.

Am gefährlichsten wurde diese Schule durch ihren absprechenden Hochmut, ihr preciöses Wesen und ihren Opportunismus, der sich mit allem Erfolgreichen sofort zu stellen wußte. Nach und nach vermag sich dies Philologentum beinahe in den Mittelpunkt des deutschen geistigen Lebens zu schieben, und der neu auftretende große Geist der Zeit, Friedrich Nietzsche saugt aus ihm, seiner lebentötenden „Historie", wie aus der naturwissenschaftlichen Bildungsphilisterei und dem falschen Patriotismus jener Tage die beste Kraft seiner grandiosen Opposition.

Kehren wir jetzt endlich bei der Dichtung ein, so müssen wir noch einmal in die fünfziger Jahre zurück: In ihnen war auch die Münchner Schule, die schon sehr bald Einfluß gewinnt und in den späteren sechziger, vor allem aber in den siebziger Jahren geradezu die litterarische Herrschaft besitzt, entstanden, und zwar äußerlich durch die Berufung einer Anzahl norddeutscher Dichter in die bayrische Hauptstadt, die König Maximilian II., gewillt, das für die Dichtung zu thun, was sein Vater für die bildenden Künste gethan hatte, mit Erfolg hatte ergehen lassen. Andere bereits in München lebende oder sich dort niederlassende Dichter schlossen sich den Berufenen an, und so kam ein ziemlich umfangreicher Dichterkreis zusammen, der sich in dem sogenannten „Krokodil" (nicht nach Geibels „Ein lust'ger Musikante", sondern nach Linggs „Das Krokodil zu Singapur") eine gesellige Vereinigung schuf und durch Aufnahme auch jüngerer Talente sich bis in die siebziger Jahre hinein regsam erhielt, trotzdem, daß nach Maximilians II. Tod die königliche Huld wegfiel. Emanuel Geibel, 1852 berufen, gab 1861 das erste „Münchener Dichterbuch" (mit der Jahreszahl 1862) heraus, und Paul Heyse 1881 (1882) das zweite, so daß sich denn die Schule der Wirksamkeit beinahe eines ganzen Menschenalters rühmen kann. Als Häupter der Schule gelten mit Recht die beiden eben genannten Dichter, die bekanntesten Genossen der älteren Generation sind Melchior Meyr, Bodenstedt, Hermann Lingg, J. V. Scheffel, Julius Grosse, Karl Heigel, Felix Dahn und die Ästhetiker Moritz Carrière,

Karl Lemcke und Adolf Zeising. Schack und Riehl, die auch in München lebten, nahmen an den Sitzungen des Krokodils keinen Anteil. Von jüngeren Dichtern kamen dann hinzu Wilhelm Hertz, Hans Hopfen, Heinrich Leuthold, Adolf Wilbrandt, Wilhelm Jensen. Auch Hermann von Schmid und Heinrich von Reder fanden sich zu den Sitzungen ein. Man sieht, es sind auch einige Dichter da, die wir schon anderen bestimmten Gruppen zugeordnet, und überhaupt ist die Münchener Schule nichts weniger als eine lokale Schule, die aus dem Leben der Isarstadt ihre besondere Kraft gezogen hätte, sondern allgemein-deutschen Ursprungs und von allgemein-deutscher Bedeutung. Am ersten noch kann man sie zu der Berliner Dichtergesellschaft des Tunnels in Beziehung setzen, der zwar nicht Geibel selbst, aber sein Freund Kugler und Heyse angehört hatten, und zwar schließt sie sich der formalistischen Richtung im Tunnel an und schafft im Gegensatz einerseits zum Jungdeutschtum, andererseits zum Realismus idealistische l'art pour l'art-Poesie, eine Art Neuklassicismus, der mit der gleichzeitigen Neuromantik Hand in Hand geht. Eine fast leidenschaftliche Sehnsucht nach „Schönheit“ erfüllt vor allem die Jüngeren und zugleich ein gewisser exklusiver Stolz auf ihr Künstlertum, und so hat man wohl auch von einem Sturm und Drang dieser Generation reden dürfen, der sich übrigens auch in den Kühnheiten der Jugendwerke Heyses und Grosses deutlich genug verrät. Man kann nicht gerade sagen, es sei ein Glück gewesen, daß die jungen Dichter nach München versetzt wurden; denn wenn hier auch ein buntfarbiges ursprüngliches Volksleben pulsierte und von den bildenden Künsten her manche bedeutsamen Eindrücke kamen, im allgemeinen blieben die Norddeutschen doch fremde Gäste am Isarstrand, Zuschauer, nicht Mitleber, und ihre Poesie gewann nie eine rechte irdische Heimat, sondern schwebte sozusagen in einem Zwischenreich zwischen Himmel und Erde, wodurch sie denn all der Güter, die der Dichter so gut wie jeder andere der Erde abzuringen hat, die er nicht von früheren Meistern erben kann, verloren gingen. Gar zu nahe lag den

Münchnern auch Italien, schon von den Zeiten W. Müllers und Platens her angeblich das gelobte Land der Poesie (Goethe hatte da anderes gesucht), und so findet man bei ihnen etwas, was ich schon früher „Italomanie“ genannt habe und im allgemeinen als Überschätzung der äußerlichen, formalen Schönheit zu charakterisieren ist. In einer seiner Novellen erklärt Paul Heyse ausdrücklich: „Ich habe nie eine Figur zeichnen können, die nicht irgend etwas Liebenswürdiges gehabt hätte, vollends nie einen weiblichen Charakter, in den ich nicht bis zu einem gewissen Grad verliebt gewesen wäre. Was mir schon im Leben gleichgültig war oder gar widerwärtig, warum sollte ich mich in der Poesie damit befassen? Es giebt genug andere, die es vorziehen, das Häßliche zu malen.“ Man vergleiche damit die Hebbelsche Forderung, den Standpunkt so zu nehmen, „daß alle Widersprüche sich von selbst und ohne Zuthat eines fremden Mittelgliedes in Harmonie auflösen“, und ein blatternarbiges Gesicht nicht zu schminken, „sondern an einen Ort zu stellen, wo es in seiner natürlichen Beschaffenheit mit zur Schönheit beiträgt, weil es in einer von einem höheren Gesichtskreis aus gezogenen Linie nur noch einen Punkt neben anderen Punkten bildet“, und man wird keinen Augenblick darüber im Zweifel sein, wo die höhere Auffassung des Dichterberufes ist. Heyse hat denn auch — da war ihm freilich auch der Halbjude im Wege — Hebbel nie verstehen können, und ein anderer Münchener hat ihn in voller Unschuld mit — Richard Voß zusammengestellt. Nun hat ja unzweifelhaft auch die stilisierte, eklektische Schönheitskunst ein gewisses Lebensrecht, ein Dichter darf erklären, ich will lieber Geschichten schreiben, die mir gefallen, als Schattenrisse von der Kehrseite der Natur, aber er muß dann auch nicht behaupten, daß seine Kunst die Kunst sei, daß er die Schönheit und Idealität besitze, und das letztere haben die Münchner leider gethan. Es ist unbestreitbar, daß sich ihre Poesie zum Teil bewußt vom Leben und seinen größten und schwersten Problemen abgewandt hat, daß sie die tieferen geistigen Bewegungen der Zeit im allgemeinen übersehen haben,

daß ihnen die Kunst doch eher ein geistreiches Spiel war als die oft bittere Notwendigkeit, sich mit der Welt gestaltend auseinander zu setzen. So hat man von ihrer Kunst mit Recht als von einer Salon- und Atelierkunst geredet, die nur als Schmuck des Lebens und zur Erholung von der Arbeit dienen konnte, aber der ewigen Menschheitswerte im Ganzen entbehrte. Ihr Talent war freilich auch nicht gemacht, in die Tiefe zu gehen, und dann wollten ihre Zeitgenossen gerade diese Kunst, eine Kunst von Gebildeten für Gebildete und Besitzende, für die Gesellschaft, und die Münchener liebten nicht den Kampf, sondern den Erfolg. Gewiß, es war eine liebenswürdige Kunst, aber Dauerndes hat sie dem deutschen Volke nicht gegeben und ist, als die Zeit ernst wurde, völlig bankerott geworden.

Der Begründer des Münchner Eklekticismus ist, wie schon erwähnt, Emanuel Geibel. Neben ihm stehen als Lieblingsdichter des deutschen Volkes in den siebziger Jahren Joseph Viktor Scheffel, der die germanistisch-archäologische Seite im Münchnertum vertritt, freilich als starkes Talent mit Stammesuntergrund auch Beziehungen zum Realismus hat, und Paul Heyse, der modernste Poet unter den Münchnern, aber zugleich auch der Hauptträger des Schönheitskultus. Geibels erste „Gedichte“, 1840 erschienen, haben einen ganz ungeheuren Erfolg gehabt, obwohl sie keine bestimmt ausgeprägte lyrische, ja kaum eine persönliche Physiognomie trugen, und sind bis 1880 hin das Leibgedichtbuch des gebildeten deutschen Publikums, nicht bloß der Backfische, geblieben. Wer die Poesie in den formalen Wohlklang und das schöne, wenn auch verschwimmende Gefühl setzt, wird auch heute noch etwas für sie übrig haben. Nun hat sich Geibel zwar entwickelt, vor allem dadurch, daß er historische Stoffe aufnahm und seine Reflexion vertiefte: In den „Juniusliedern“ (1848), den „Neuen Gedichten“ (1856), den „Gedichten und Gedenkblättern“ (1864), den „Spätherbstblättern“ (1877) sind reifere und männlichere Gedichte, aber der Grundcharakter der Geibelschen Poesie ist doch kein anderer geworden, nach wie vor haben wir es in seiner Lyrik mit Empfindungen

bei Gelegenheit des Lebens, nicht mit verdichtetem Leben zu thun, und so ist es allerdings zu bedauern, daß große Lyriker wie Mörike und Hebbel, Storm und Keller neben ihm nicht aufkamen. Aber doch begreift sich sein Erfolg: Geibel war ganz ausgeprägt auch nationaler Sänger, begleitete, wie seine „Heroldsrufe" (1871) darthun, die gesamte politische Entwickelung seines Volkes bis zur Einigung mit weihevollen Klängen und besaß jene fast priesterliche Würde und sittliche Reinheit, die ein großes Volk von seinem Sprecher verlangen muß. Dazu kam, daß er als Nachklassiker seinen Lesern nicht zumutete, umzulernen, vielmehr ging es von Goethe sozusagen direkt zu ihm herab, wie er denn auch zuletzt die „Dichtungen in antiker Form" liebte und der Weltlitteratur mit „Volksliedern und Romanzen der Spanier" (1843), einem „Spanischen Liederbuch" (mit Paul Heyse, 1852) Übersetzungen französischer Lyrik („Fünf Bücher französischer Lyrik", mit Leuthold 1862) und einem „Klassischen Liederbuch" (1875) gedient hat. Geibel hatte auch dramatischen Ehrgeiz und schrieb zuerst einen „König Roderich" (1844), den er dann selbst nicht in seine Werke aufnahm, darauf eine „Brunhild" (1857), in der freilich von der Gewalt des Nibelungenstoffes kaum etwas übrig geblieben ist, weiter eine „Sophonisbe" (1864), ungefähr im rhetorischen Stil der Franzosen, für die er 1868 den Schillerpreis erhielt, und endlich die beiden kleinen Lustspiele „Meister Andrea" und „Echtes Gold wird klar im Feuer", kann aber nichts destoweniger in der dramatischen Entwickelung des deutschen Volkes ruhig übergangen werden. Er ist überhaupt keiner der großen deutschen Dichter, obschon er lange genug für einen solchen gegolten hat, aber mit Uhland und Heine der typische Poet des neunzehnten Jahrhunderts und wird so in der Geschichte seine Stellung behaupten.

Daß er die geistliche und die patriotische Lyrik (Gerok und Rittershaus seien noch einmal als Beispiele genannt) stark beeinflußte und überhaupt den kleineren lyrischen Talenten seiner Zeit durch die Vollendung seiner äußeren Form gefährlich wurde,

ist bereits gesagt worden. Weiter schließt sich dann auch eine Anzahl geradezu akademischer Poeten an ihn an. Der bedeutendste ist Adolf Friedrich Graf von Schack aus Schwerin (1815—1894). Man darf ihn keinesfalls als Nachahmer Geibels bezeichnen, er ist ganz selbständiger Platenide und Kunstpoet wie dieser, ja, seine Lyrik („Gedichte“ 1866 und andere Sammlungen) hat vielleicht sogar etwas mehr individuellen Charakter als die Geibels und wenn nicht soviel Schwung, doch größere Plastik der Form. Aber im Ganzen hat die Dichtung Schacks noch weniger mit dem Leben zu thun als die des Genossen, sie ist, möchte ich fast sagen, Exercitien-Poesie, als solche fehlerlos, ganz vortrefflich, aber nur leider nicht imstande, irgend ein tieferes menschliches Interesse zu erwecken. Das gilt sowohl von den meist Byron nachgeahmten epischen Dichtungen, den Romanen in Versen im „Don-Juan“-Stil „Durch alle Wetter“ (1870) und „Ebenbürtig“, dem Gedicht „Lothar“, den an den „Childe Harold“ gemahnenden „Nächten des Orients“ und dem Epos von der Salamisschlacht „Die Plejaden“ (1881), wie von den Dramen „Die Pisaner“, „Timandra“ u. s. w. In seiner Bildung stand Schack, der Weltreisende und Kunstmäcen, ohne Zweifel auf der „höchsten Höhe der Zeit“, und seine wissenschaftlichen Werke, wie die grundlegende „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien“ (1845/46), auch seine Übersetzungen („Spanisches Theater“, „Firdusi“, „Stimmen vom Ganges“) begründen sicherlich ein dauerndes Verdienst, über ihn als Dichter jedoch ist man immer zur Tagesordnung übergegangen und wird es auch künftig thun, so sicher es ist, daß er als solcher bei anderen, beispielsweise den romanischen Völkern eine respektable Stellung erlangt hätte — wir Deutschen verlangen nun einmal die wenn nicht große, doch starke Subjektivität und den Lebensgehalt in der Poesie. — Auch Ferdinand Gregorovius und Hermann Grimm, die als Poeten hierher gehören, werden nur durch ihre wissenschaftlichen Werke leben. Gregorovius schrieb in seiner Jugend „Polen- und Magyarenlieder“ und einen halbsatirischen Roman

„Werdomar und Wladislaw, aus der Wüste der Romantik", dann ein Drama „Der Tod des Tiberius" (1854) und zuletzt die kleine epische Dichtung aus Pompeji „Euphorion" (1858), von der Hebbel sagte, daß sie stark im Beiwerk, den Beschreibungen, und schwach im Hauptpunkt, den Gestalten, und im übrigen das Werk eines reichen, gebildeten Geistes sei — alles das lebt so-wenig wie die nach dem Tode des Historikers von Schack herausgegebenen „Gedichte". Hermann Grimm aus Kassel, der Sohn Wilhelm Grimms (1828—1901), verfaßte zuerst Dramen („Armin", „Demetrius", „Traum und Erwachen") und „Novellen" (1856), die zum Teil Spuren dessen, was ich „Berliner Genialität" nennen möchte, tragen — auch Heyses Jugendwerke haben ja etwas davon. In Grimms späterem Roman „Unüberwindliche Mächte" (1867) ist gleichfalls noch etwas der-artiges, doch ist dieses Werk immerhin gehaltvoll und, soweit ich sehe, der erste der modernen internationalen Gesellschafts-Romane, deren Pflege später eine Spezialität (Rudolf Lindau, Ossip Schubin) wurde. Grimms „Essays", sein „Leben Michelangelos" und „Leben Raphaels", seine „Vorlesungen über Goethe" wiegen dann unbedingt schwerer als seine Dichtungen, es ist auch mehr von seiner Persönlichkeit darin, die wie die Schacks und Gregorovius' zu den reichsten und gebildetsten, wenn auch nicht zu den ursprünglichsten ihrer Zeit gehört.

Ganz anders als alle diese, als Geibel selbst und auch als Heyse, viel kräftiger und frischer schreitet die Persönlichkeit Joseph Viktor (von) Scheffels (aus Karlsruhe, 1826 bis 1886) einher, mochte auch er die künstlerischen Neigungen seiner Zeitgenossen — er wollte ja ursprünglich Maler werden — und ihre Italiensehnsucht teilen und gelegentlich seinen Pegasus schwer genug mit allerlei Wissenschaft beladen. Er und seine Poesie hatten eine Heimat, die Tannen des Schwarzwaldes, die Wogen des Bodensees rauschten in sie hinein, sein Wanderdrang war mehr als die Sehnsucht nach formaler Schönheit, und in die Vergangenheit vertiefte er sich nicht bloß, um Stoffe zu finden, sondern als echt historischer Geist. So steht er den poetischen

Realisten der fünfziger Jahre näher als den Münchnern oder doch eben so nahe, und seine Hauptwerke erscheinen denn auch noch in jener glücklichen Zeit. Da war zunächst das frische episch-lyrische Gedicht „Der Trompeter von Säckingen, ein Sang vom Oberrhein“ (1854), das zwar schon bei seinem Hervortreten eine Anzahl neuromantischer Genossen hatte und eine unendliche Nachfolge erhielt, aber doch das beste seiner Gattung war und blieb, weil es aus dem Leben der Vergangenheit wie aus dem Leben seines Dichters mit Notwendigkeit erwuchs, da war vor allem der Roman aus dem zehnten Jahrhundert „Ekkehard“ (1855), unzweifelhaft der beste kulturhistorische Roman unserer Litteratur, aus deutscher Natur und deutschem Geschichtsgeiste frei und kräftig geboren, volle Poesie trotz der ihm zu Grunde liegenden gründlichen germanistischen und archäologischen Studien. Was Scheffel dann noch gab, bedeutet dagegen nicht viel mehr: Die Novelle „Hugideo“ geht nicht über eine der kleinen Riehlschen kulturhistorischen Novellen heraus, der „Juniperus“ ist ein Bruchstück des nie vollendeten Wartburgromanes, die Lieder „Frau Aventiure“ (1863) haben zwar auch persönlichen Gehalt, aber archaisieren doch zu stark, als daß der Eindruck des Unmittelbaren nicht meist aufgehoben würde, und die „Lieder aus dem Engern und Weitern, Gaudeamus“ (1868) sind doch im Ganzen nur studentische Ulkpoesie, an die man höhere poetische Ansprüche nicht stellt. Höchstens noch die kleine hymnische Dichtung „Bergpsalmen“ (1870) kann durch ihren Stimmungsgehalt tiefer fesseln. Scheffels Dichtung entsprach dem deutsch-nationalen Geiste, der nach 1870 aufkam, und der, wie wir sahen, wenn nicht gerade ein falscher, doch ein sehr äußerlicher Geist war, in dem Maße, daß ein wahrer Kultus des Dichters entstand, der freilich mehr von dem Verfasser des „Trompeters“, der archaisierenden Vagantenlyrik und der feuchtfröhlichen Kneippoesie als dem Verfasser des „Ekkehard“ wußte, und daß die von Scheffel gepflegten Gattungen als „Sang“ und „Märe“, „archäologischer“ Roman und „Butzenscheibenlyrik“ allgemeine Mode wurden. Der ernsthaften Dichtung und der

ästhetischen Bildung des deutschen Volkes ist dadurch ungeheuer geschadet worden, aber natürlich ist Scheffel selber dafür nicht verantwortlich zu machen. Sein „Ekkehard“ wartet noch immer auf Seitenstücke. — Wie der Alemanne Scheffel ging auch der württembergische Schwabe Wilhelm Hertz aus Stuttgart (1835—1902) als Poet von germanistischen Studien aus, wenn man von seiner eigentlichen Lyrik („Gedichte“ 1859), deren gesunde Sinnlichkeit Hebbel rühmte, und in der die schwäbischen Untertöne sicher stärker sind als das Angeeignete, absieht. Hertz ist, im Gegensatz zu Scheffel, der nur kurze Zeit in München lebte, ein „richtiger“ Münchner, und in der Beherrschung der Form thut er es den größten Münchner Künstlern gleich, aber viel mehr als diese steht er der alten Deutschromantik nahe und weiß seine Nachdichtungen und Neudichtungen mittelalterlicher Sagenstoffe („Lanzelot und Ginevra“ 1860, „Heinrich von Schwaben“, „Hugdietrichs Brautfahrt“, „Bruder Rausch“, 1882) zugleich durch stark persönlichen Gehalt zu beleben. So und nicht anders kann uns die mittelalterliche Dichtung ewig jung bleiben. Namentlich der köstliche „Bruder Rausch“, der etwa als die dichterische Vollendung der von Kopisch gepflegten Heinzelmännchenpoesie im Geiste deutscher Weltanschauung erscheint, verdiente allgemein bekannt zu sein, hier ist etwas mehr als im „Trompeter von Säckingen“. Hertz hat uns auch die kongenialen — ich hasse das Wort, aber hier trifft's einmal — Übersetzungen von Gottfried von Straßburgs „Tristan und Isolde“ (1877) und Wolfram von Eschenbachs „Parzival“ (1898) und ein wundervolles französisches „Spielmannsbuch“ gegeben. — Noch ein dritter Dichter, einer, der erst spät zu seinem Ruhm gelangt, erwächst aus der Germanistik, ohne darum dem Archäologischen zu verfallen: Es ist Friedrich Wilhelm Weber aus Alhausen in Westfalen (1813—1894), ein richtiger Neuromantiker, der außer von unserer mittelalterlichen Dichtung auch von Tegnér und Tennyson, die ihm wahlverwandt sind, beeinflußt ist. Sein berühmtestes Werk, das epische Gedicht „Dreizehnlinden“, das im alten Sachsenlande spielt, erschien erst 1878,

hatte dann aber ungeheuren Erfolg, da es das katholische Deutschland auf den Schild erhob. Man hat es eine Nachahmung Scheffels genannt, aber das ist unrichtig. Weber ist zwar ein epigonischer, aber als solcher ein sehr selbständiger Dichter, als Talent vielleicht Geibel vergleichbar, aber schlichter. Er schrieb dann noch die an Tennysons „Enoch Arden“ gemahnende Dichtung „Goliath“ (1882), die manche „Dreizehnlinden“ vorziehen, und gab zwei Sammlungen lyrischer Gedichte heraus. Auf die neuere katholische Litteratur ist er von starkem Einfluß gewesen, obgleich er selber kein Tendenzmann ist. — Die ganze Flut der archäologischen Poesie werden wir später behandeln, da sie unzweifelhaft eine Decadence-Erscheinung ist.

Mit Joseph Viktor Scheffel weilte im Jahre 1852 in Italien ein junger Berliner Dichter, der, während jener auf Capri den „Trompeter“ schrieb, in Sorrent eine Novelle, „L'Arrabiata“, zustande brachte, die ebenfalls der Anfang eines großen Ruhmes wurde. Es war Paul Johann Ludwig Heyse (geb. 1830), der schon mit neunzehn Jahren die unter Brentanos und Eichendorffs Einfluß stehenden Märchen „Der Jungbrunnen“ herausgegeben und durch seine von glühender Sinnlichkeit erfüllte Tragödie „Francesca von Rimini“ (1850) bei den hochmoralischen Kreisen Berlins sogar schon in Verruf gekommen war. Ein gut Teil auch noch der späteren Poesie Heyses, das klassisch-romantische Trauerspiel „Meleager“ (1854), manche der kleinen epischen Dichtungen „Hermen“ (1854), ja, noch die größeren epischen Dichtungen „Die Braut von Cypern“ (1856) und „Thekla“ (1858) und eine Reihe späterer Dramen gehören unzweifelhaft zu dem, was ich Exercitien-Poesie nannte, anderes, wie die „Margherita Spoletina“, die „Furie“, „Michelangelo Buonarotti“ in den „Hermen“, erwies aber sicherlich ein kräftig gestaltendes, aus eigenem Leben schöpfendes Talent. Im Jahre 1853 auf Geibels Betrieb nach München berufen, hat dann Heyse als Novellendichter seinen Ruf gewonnen, nebenbei aber immer auch mit Dramen um Erfolge gerungen, die ihm im Ganzen versagt geblieben sind. Als Novellendichter (erste

Sammlung 1855, im Ganzen bis 1895 zwanzig, dann noch einzelne) hat man Heyse als Dritten zu Gottfried Keller und Theodor Storm gestellt, und zwar im allgemeinen mit Recht; denn mag er Keller an Stärke der poetischen Natur und Lebensgewalt und Storm an Stimmungskraft nachstehen, er ist doch ein großer und feiner Erzähler, der seine Stoffe aus Vergangenheit und Gegenwart, aus dem Leben der Gesellschaft und dem Volksleben, vor allem auch Italiens, mit Sicherheit heraushebt und sie zwar mit etwas kühlem Grundton, aber zugleich auch mit psychologischer Meisterschaft und reichem Aufwand von Formen und Farben behandelt. Heyse ergreift selten, aber er fesselt immer und erfüllt so die ursprüngliche Aufgabe der Novelle, die ja keine andere ist als ein Stück Leben erzählerisch scharf profiliert, so daß es sich uns einprägt, in geschlossenem Rahmen wiederzugeben. Das erotische Element herrscht bei Heyses Novellenkunst vor, und fast alle älteren haben jene Schönheitspoesie, die vor der Kehrseite der Natur gerne die Augen schließt; dafür sind freilich unter den späteren viele, die am Bedenklichen dicht vorbeistreifen und leider nicht mehr durch frische Sinnlichkeit dafür entschädigen, vielmehr fast grau und verdrossen, hier und da auch sensationell erscheinen. Nach 1870 hat Heyse auch große Zeitromane geschrieben, zuerst die „Kinder der Welt" (1872), die so etwas wie Heyses Bekennerbuch sind, aber freilich den dem Roman notwendigen typischen Charakter der Lebensgestaltung nicht gewinnen, dann die mehr novellistische, trotz einiger Sensation das Münchner Künstlerleben fesselnd schildernde Geschichte „Im Paradiese" (1876). Nur eine erweiterte Novelle war der „Roman der Stiftsdame" (1887), und die letzten Romane des Dichters „Merlin" (1892) und „Über allen Wipfeln" (1895) offenbarten leider nur, wie auch viele der späteren Novellen, den Bankerott der Heyseschen Schönheitskunst, zeigten an, daß er dem modernen Leben gegenüber nicht mehr gerecht sein konnte und wollte und im Werdenden nur das Häßliche sah und darstellte, ohne die Kraft zu haben, sich an seinem eigenen Ideal emporzurichten. — Auch das Drama Heyses verfiel. Er hatte,

wie alle Münchner, von Haus aus kein specifisch-dramatisches Talent, konnte weder die dramatischen Konflikte tief genug herausholen, noch die Charaktere mit zwingender Gewalt gestalten, strebte auch vor allem nach Theaterwirkung, doch hatte er in seinen früheren Dramen („Die Pfälzer in Irland" 1854, „Die Sabinerinnen", „Ludwig der Bayer", „Elisabeth Charlotte", „Maria Moroni", „Hadrian", „Hans Lange", „Colberg", „Die Göttin der Vernunft", „Ehre um Ehre", „Graf Königsmark", „Elfriede", „Das Recht des Stärkeren", „Alkibiades", „Don Juans Ende" 1883) hier und da fesselnde Dichtungen, vor allem im „Hadrian", und einige Male, so im „Hans Lange", auch gute Theaterstücke gegeben. Seine späteren Dramen aber wie die faustisierenden „schlimmen Brüder" und das moderne Schauspiel „Wahrheit?" sind mit Ausnahme vielleicht der starken persönlichen Gehalt aufweisenden „Weisheit Salomos" genau so unerquicklich wie seine späteren Romane. Doch darf man von der letzten Entwickelung Heyses vielleicht absehen und sich nur an die reifste und beste Kunst seiner Mannesjahre, der auch noch seine „Gedichte" (1872) und eine Anzahl trefflicher Novellen in Versen wie „Der Salamander" angehören, halten: da erscheint der Dichter als glänzender Vertreter einer vornehmen Kulturpoesie, die zwar mit elementarer Menschheitsdichtung nichts gemein hat, aber ebensowenig auch dem Akademismus verfällt, sondern ein treues Spiegelbild, wenn nicht des ganzen Lebens, so doch der Denkungsart der bevorzugten Menschenklasse der Zeit und hochstehende Unterhaltungskunst ist.

Wie Heyse war auch Julius Waldemar Grosse (1828 in Erfurt geboren, aber in Magdeburg groß geworden) aus dem Norden nach München gekommen, freilich nicht berufen, sondern um Maler zu werden. Seit Mitte der fünfziger Jahre wandte er sich ganz der Poesie zu. Heyse schreibt von ihm: „Wir nannten ihn „den letzten Romantiker", der Achim von Arnims Erbschaft angetreten habe, da es auch ihm damals schwer wurde, die zuströmende Überfülle der Motive, Gestalten, lyrischen Stimmungen und geistigen Probleme zu ordnen, den reichen

Quell seiner Dichtung zu „fassen“ und „zu befestigen mit dauernden Gedanken“.“ Grosse hatte aber freilich nicht den ausgeprägt realistischen Zug, der in Arnims Talent auch steckt, nur die Fülle der Phantasie und dabei allerdings ein starkes lyrisches Temperament. Sein Bestes hat er in seiner Lyrik („Gedichte“ 1857, neue Auswahl 1882) und in erzählenden Dichtungen (gesammelt 1871—1873, besonders bemerkenswert „Das Mädchen von Capri“ 1860, „Gundel vom Königsee“ 1864, „Der graue Zelter“) gegeben, seine zahlreichen Romane und Novellen und auch seine Dramen (Cola di Rienzi“ 1851, „Die Ynglinger“, „Johann von Schwaben“, „Gudrun“, vor allen „Tiberius“ 1876) überwinden das Stoffliche nicht hinreichend, obwohl gelegentlich ein hinreißendes Feuer durchbricht. Im Jahre 1889 gab Grosse das „Volkramslied“ heraus, eine große epische Dichtung, die die neuere deutsche Entwickelung darstellt, und 1896 das Mysterium „Fortunat“, Werke, die gewissermaßen die Quintessenz seiner Poesie enthalten, aber eben fast überreich sind. Daß Grosse durch und durch Phantasiemensch ist, erweist auch seine sehr interessante Selbstbiographie „Ursachen und Wirkungen“ (1896). — Auch Hermann Lingg aus Lindau am Bodensee (geb. 1820), den Geibel in die deutsche Dichtung einführte, wird vor allem als Lyriker fortleben. In seinen ersten „Gedichten“ (1854) sind es besonders die glänzenden historischen Stücke, die seinen Ruhm begründet haben, doch findet sich hier wie in den zahlreichen späteren Sammlungen (1868, 1870, 1878, 1885, 1889, 1901) auch viel schlichte Lebenslyrik, die trotz eines reflektiven Elements echt lyrischen Gehalt aufweist. Als Hauptwerk Linggs gilt sein großes Epos „Die Völkerwanderung“ (1865—1868), es erscheint jedoch nur episodenweise wahrhaft belebt und zu voller Anschauung gediehen. Der Dichter hat auch Dramen geschrieben, „Catilina“ (1864), „Der Doge Candiano“, „Berthold Schwarz“, „Macalda“, aber, mag er auch ein wenig realistischer veranlagt sein als die übrigen Münchner, die Hauptsache fehlt auch bei ihm: Litterarisch vornehme Haltung oder selbst poetische Bedeutung plus Hinarbeitung auf die Theaterwirkung ergeben

noch keineswegs, wie alle Münchner glaubten, ein wirkliches Drama, dazu gehört die specifisch-dramatische Begabung, die das Drama im Leben und nicht ein Stück auf der Bühne sieht. Auch eine Anzahl historischer und moderner Novellen haben wir von Lingg, und ich habe im Gegensatz zu anderen Beurteilern immer gefunden, daß er in den „Byzantinischen Novellen" (1881) den diesen Stoffen angemessenen Stil vortrefflich herausgebracht habe. — Von Friedrich Hermann Frey aus Speyer (geb. 1839), der sich als Dichter und dann auch bürgerlich Martin Greif nannte, haben die eigentlichen Münchner nie viel wissen wollen, und doch beweisen schon seine ziemlich zahlreichen Dramen: „Hans Sachs" (1866), „Corfiz Ulfeld, der Reichshofmeister von Dänemark" (1873), „Nero" (1876), „Marino Falieri", „Prinz Eugen", „Heinrich der Löwe", „Die Pfalz am Rhein", „Ludwig der Bayer", „Francesca da Rimini", „Agnes Bernauer", daß er, wenn nicht als Bruder, doch als Vetter zu ihnen gehört. Seinen Ruhm bildet seine Lyrik („Gedichte" 1868), und die geht allerdings in mancher Beziehung über das Specifisch-Münchnerische hinaus, obwohl man Greif noch immer zu Grosse und Lingg stellen darf: Er ist stärker von der älteren deutschen Lyrik, vom Volkslied und von Walther von der Vogelweide, von Klopstock und Hölty, von Goethe und Uhland beeinflußt, aber dabei doch weniger Eklektiker und ein reinerer Lyriker als die meisten seiner Zeitgenossen und hat sich namentlich im ebenso feinen wie anspruchslosen Naturbild eine Spezialität geschaffen. Eine durch und durch gesunde Natur, freilich ohne genügende Selbstkritik, ist er im Zeitalter der Decadence nach und nach zu einer bedeutsamen Stellung gelangt und gehört zu den Poeten, deren Zeit erst jetzt gekommen ist. Mit ihm kann man die Darstellung des älteren, im Ganzen noch decadencefreien Münchnertums abschließen.

Welches die Ursachen waren, daß sich auch im deutschen Leben des letzten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts eine Decadence einstellte, haben wir in großen Zügen bereits dargelegt. Nicht jeder Verfall ist Decadence — es sind ja zu jeder Zeit,

in jedem Volke sinkende und aufstrebende Kräfte vorhanden —, sondern nur der, der eine Erkrankung des Volkstums in sich schließt. Diese tritt ein, wenn die im Volkstum vorhandene „Natur“ nicht mehr imstande ist, die durch die Kultur erzeugten Fäulnisstoffe ab- und auszustoßen, und das war der Fall in den sechziger Jahren, wo die industrielle, radikale, naturwissenschaftliche, demokratische Kultur alt und ideeenlos zu werden begann und nur noch zersetzend wirkte. Kräftigen sich dann die nationalen Organe wieder, so kann eine Zersetzung überwunden und für neue gesunde Bildungen Raum geschaffen werden, und das geschah denn auch spätestens von der Mitte der achtziger Jahre an; doch ist der Gesundungsprozeß schwerlich schon beendet. Ein sicheres Zeichen der Decadence ist immer, daß gerade die idealen Geister der Nation den Glauben an Volk und Menschheit verlieren und dem Pessimismus verfallen, während die abnormen Erscheinungen, stolz auf ihre Krankheiten und damit posierend, in den Vordergrund treten, und die gemeinen Elemente üppig im faulen Fleische gedeihen. Gewiß, das Krankhafte und das Gemeine ist immer da, aber in normalen Zeiten verbirgt sich das erstere, und das letztere wird verachtet. So war's beispielsweise im Zeitalter unserer Klassiker, wo die gemeine Litteratur zwar Erfolge genug erzielte, aber von den Besten der Nation doch nach Gebühr schlecht behandelt wurde; in den siebziger Jahren war sie obenauf, und die Besten der Nation paktierten mit ihr. Man stelle nur einmal das Verhältnis der Münchner und nicht dieser allein zu Paul Lindau aktenmäßig fest! Im übrigen war die Decadence nicht bloß deutsch, sondern europäisch, bei uns vielleicht noch weniger schlimm als anderswo, Erscheinungen wie Baudelaire und Swinburne hatten wir wenigstens einstweilen nicht, unsere Kultur, kann man sagen, war zu jung dazu, und die französische Kokottenlitteratur mußte man uns doch philiströs zurichten. Wagners Decadence ist grandioser als die außerdeutsche und enthält, wie gesagt, eine Menge gesundnationaler Elemente, die wirklichen Poeten unter unseren Decadents ferner sind keineswegs rettungslos verloren.

Aber Pessimisten sind sie fast alle, ihre Sinnlichkeit ist nicht mehr gesund, der Sensation und der Pose unterliegen sie auch. Man kann schon bei Brachvogel, in seinem „Narciß“, die Anfänge der Decadence finden, dann zeigt sie sich in dem stark sensationellen Element der Spielhagenschen Romane, in der gesamten Poesie Robert Hamerlings und bei den Jungmünchnern und gipfelt etwa in der Gründerzeit, um dann langsam abzunehmen. Doch erhält sie durch die Moderne noch einmal frische Nahrung (fin de siècle), und erst heute dürfen wir sagen, daß sie vom Volkskörper einigermaßen überwunden, daß, was sich von ihr noch vorfindet, im Interesse gewisser Litteraten- und Publikumskreise künstlich gehalten erscheint und, wenn auch immer noch ein respektabler Sumpf, doch zum Teil der gemeine, nie ganz fortzuschaffende Großstadtschmutz ist.

Man soll Friedrich Spielhagen (aus Magdeburg, geb. 1829) nicht Unrecht thun: Er hat unzweifelhaft, so viel an ihm lag, auch gegen die Decadence gekämpft und immer geglaubt, der echte Vertreter des alten deutschen Idealismus zu sein. Aber die Sensation steckte ihm im Blute, und daß seine freisinnigen Ideale längst Scheinideale geworden seien, hat er niemals gemerkt. Gegen die Reaktion und die religiöse und soziale Heuchelei anzukämpfen ist eine Aufgabe des Schweißes der Edlen wert, aber auch der Liberalismus kann reaktionär werden, und die Entwickelung nationaler Kraft, sowohl in den großen Männern wie in den Institutionen, hat mit dem politischen Parteitreiben jedenfalls sehr wenig zu thun. Spielhagen aber hat in diesem letzteren immer die tiefsten Regungen des Volkes, ja des Weltgeistes suchen wollen. Als Dichter hängt er sehr nahe mit dem jungen Deutschland, speziell mit Gutzkow zusammen, und es ist ihm mit dem Geiste nicht viel besser ergangen wie Paul Heyse mit der Schönheit: Auch seine letzten Werke bedeuten einen Bankerott. Die Reihe seiner Zeitromane beginnt mit seinen „Problematischen Naturen“ (1861—1862), seinem besten Werke, in dem wirklich persönliche Lebenserfahrungen enthalten sind, die Menschenschilderung äußerst interessant, die

Lokalisierung an der norddeutschen Küste äußerst glücklich ist. Das jungdeutsche Salonheldentum, die geistreiche Dialektik, die erotische Sensation sind hier aber auch schon vorhanden und bleiben Bestandteile der Spielhagenschen Romane, von denen „In Reih und Glied" (1866), „Hammer und Amboß" (1869), „Sturmflut" (1876), „Was will das werden" (1887) die bemerkenswertesten sind. Eine kleine Anzahl trefflicher Novellen Spielhagens hat wohl Aussicht, länger am Leben zu bleiben, als die großen Romane. Als „Meister des Zeit- und Großstadtromans" hat Spielhagen auf viele andere Dichter stark eingewirkt. Zwar Dingelstedts „Amazone" (1868), die in einer der Spielhagens verwandten Welt spielt, dürfte selbständig sein, aber Heyses „Kinder der Welt" werfen doch vielleicht einen Seitenblick auf die Werke des glücklichen Romanciers, Gottschalls Zeitromane wie „Das goldene Kalb" und „Die Erbschaft des Bluts" sind ohne Zweifel stark von Spielhagen beeinflußt, und auch die modernen Romane Karl Frenzels nähern sich seinem Stil. Ganz ins Rohe verzerrt finden wir Spielhagen bei Gregor Samarow (Oskar Meding) wieder, der freilich auch von „Sir John Redcliffe" abstammt und in den siebziger Jahren eine Reihe von Zeitromanen („Um Scepter und Kronen" 1872, „Europäische Minen und Gegenminen" u. s. w.) erscheinen ließ, die das höchste Wohlgefallen des sensationshungrigen Bildungspöbels erweckten. Dann hat auch die gute Marlitt (Eugenie John aus Arnstadt, 1825 bis 1887) ihren Spielhagen unzweifelhaft studiert, wenn sie auch treulich an dem Rezept ihres Aschenbrödelromans („Goldelse" 1867, „Das Geheimnis der alten Mamsell", „Reichsgräfin Gisela", „Die zweite Frau", „Das Heideprinzeßchen", „Im Hause des Kommerzienrats") festhält und ihre Werke außer mit Sensation und freiem Geiste auch mit einer guten Dosis weiblicher Sentimentalität versetzt. Ihre Gartenlaubenerfolge ließen wenige andere Romandichterinnen — und sie beginnen jetzt durch ihre Zahl den Männern gefährliche Konkurrenz zu machen — schlafen, aber nur eine, E. Werner (Elisabeth Buerstenbinder aus Berlin, geb. 1838) wurde mit den nach einem verwandten Rezept ge-

arbeiteten „Ein Held der Feder“, „Am Altar“ (1873), „Glück auf“, „Gesprengte Fesseln“, „Vineta“ u. s. w. annähernd ebenso berühmt. Darf man ein Volk nach der Masse der Unterhaltungslitteratur beurteilen, die es genießt, so standen wir damals unglaublich hoch, selbst die gefeierte Nataly von Eschstruth, die hier einmal auftauchen mag, hat Erfolge wie die Marlitt nicht wieder erreicht. — Ernsthaft neben Spielhagen genannt zu werden verdient Rudolf Lindau aus Gardelegen in der Altmark (geb. 1870), der zwar wohl auch Decadencepoet, pessimistisch angehaucht und selbst weltmännisch blasiert ist, aber doch dabei ein feingestaltendes Talent, das in einer Reihe von Romanen und Novellen („Erzählungen und Novellen“ 1873, „Robert Ashton“, „Liquidiert“, „Gordon Baldwin“, „Gute Gesellschaft“ u. s. w.) das Genre der internationalen Gesellschaftserzählung mit Glück anbaute. Turgenjew und andere europäische Erzähler waren auf den im diplomatischen Dienst des deutschen Reiches Vielherumgekommenen unzweifelhaft von starkem Einflusse, aber er zuerst in Deutschland gab internationale Romane und Novellen, die internationales Lesegut hätten werden können, was ja sicher auch etwas sagen will, wenn man vom Standpunkte der Nationallitteratur aus gegen die internationale Kunst auch seine Bedenken haben muß. — Von den zahlreichen jüngeren Unterhaltungsschriftstellern, die auf Spielhagen zurückweisen, sei nur der eine Konrad Telman (Zitelmann aus Stettin, 1854—1899) genannt, der mit den großen Romanen „Im Frührot“ „Götter und Götzen“, „Das Spiel ist aus“, „Moderne Ideale“ u. s. w. durchaus im Banne Spielhagenscher Sensation stand, später freilich auch naturalistische Wirkungen nicht verschmähte. Auch Sudermann graviert in vieler Beziehung noch nach dem Begründer des modernen Zeitromans.

Sehr früh trat die Decadence in Österreich hervor, und sie ging dort besonders tief, obschon sich gerade dort eine starke Gegenwirkung regte, die ja freilich auch Folgeerscheinung sein kann. Hebbel hatte in seinen letzten Lebensjahren die Meinung ausgesprochen, die nächste Regenerierung der deutschen Litteratur sei von Österreich zu erwarten; hier finde sich am meisten un-

gebrochener Boden, und selbst die hier so häufige Rassenkreuzung werfe ein bedeutendes Gewicht mit in die Wagschale. In der That kam auch von 1860 an eine große Anzahl von Talenten im Kaiserstaate empor, aber die ungesunden politischen und sozialen Verhältnisse, u. a. auch die zunehmende Verjudung, hinderten vielfach eine glückliche Entwickelung. So hat der Pessimismus hier beinahe die frühesten Vertreter, und da die kommenden Zeitkrankheiten sich gewöhnlich zuerst bei den Juden zeigen (ohne bei ihnen freilich gewöhnlich allzutief zu gehen und sie umzubringen wie manche der weniger zähen Arier), so darf man sich nicht wundern, daß man hier denn gleich auf zwei jüdische Pessimisten stößt. Der eine ist Hieronymus Lorm (eigentlich Heinrich Landesmann) aus Nikolsburg in Mähren, ein Schwager Auerbachs (geb. 1821), dem sein Schicksal — er wurde mit fünfzehn Jahren taub und erblindete beinahe gänzlich — allerdings einige Veranlassung zum Pessimismus gab. Er war Journalist in Wien und schrieb zuerst einen Zeitroman im jungdeutschen Stil, „Ein Zögling des Jahres 1848“ (später „Gabriel Solmar“) betitelt, mit einem unglaublich idealen Juden als Helden, dann eine große Anzahl von Erzählungen („Am Kamin“ 1857, „Erzählungen eines Heimgekehrten“, „Novellen“, „Wanderers Ruhebank“) und endlich auch lyrische Gedichte, die 1870 und 1880 gesammelt erschienen und, prägnant gefaßt, wie sie sind, vielfach zum Glaubensbekenntnis pessimistischer Seelen benutzt werden. Unter seinen Prosaschriften sind „Der Naturgenuß“, „Natur und Geist im Verhältnis zu den Kulturepochen“ und „Der grundlose Optimismus“ bemerkenswert. — Der zweite dieser jüdischen Pessimisten ist Ferdinand Kürnberger aus Wien (1823—1879), der durch den Roman „Der Amerikamüde“ (1856) bekannt wurde, in dem er mit starkem Nachempfindungsvermögen Nikolaus Lenaus Schicksale in der neuen Welt dargestellt hat. Er schrieb auch ein Drama „Catilina“ und zahlreiche Novellen, die mit den Heyseschen Ähnlichkeit haben. Vor allem war er Kritiker („Litterarische Herzenssachen“ 1877), und man kann ihm, wie seinem Rassegenossen Emil Kuh, an den er

hier erinnert, Scharfsinn und richtige Empfindung bis zu der bestimmten Grenze, wo sich Jude und Deutscher scheiden, nicht absprechen. Jedenfalls steht er höher als die ihm nachfolgende Wiener Kritik und Feuilletonistik, die mit wenigen Ausnahmen dem Kitzel jüdischen Geistreichtums erlegen ist und unglaublich geschadet hat. — Der große österreichische Decadencepoet ist dann Robert Hamerling (eigentlich Rupert Hammerling) aus Kirchberg im Walde in Niederösterreich (1830—1889), einer jener Poeten, die dem pessimistischen Idealismus verfallen, weil ihre Natur und ihr Leben nicht die Möglichkeit bieten, die „Dinge“ zu fassen, ja nur zu schauen. In glücklicheren Zeiten und bei stärkerer sittlicher Konstitution — ich will damit keineswegs sagen, daß Hamerling unsittlich gewesen sei — können sie wie Schiller Bannerträger des Ideals werden, in bösen Zeiten bringen sie es höchstens zur grollenden Opposition. Als Dichter steht Hamerling etwa zwischen dem jungen Deutschland und den Münchnern in der Mitte; von jenem hat er das gedankliche Pathos, die Neigung zur geistvollen Konstruierung der Menschheitsentwickelung, von diesen die Schönseligkeit und Formfreude, und beide Elemente seiner Poesie sind nie ganz zusammengegangen. Aber er hat Großes gewollt und sich, wenn die Not an den Mann kam, als tapferer Deutscher erwiesen, und deshalb wird er, zumal in seiner Heimat, sobald nicht vergessen werden. Seine ersten Dichtungen „Venus im Exil“ (1858), „Ein Schwanenlied der Romantik“ (1862) und „Germanenzug“ zeigen seine Eigenart schon voll ausgebildet, berühmt wurde er durch die beiden Epen „Ahasver in Rom“ (1866) und „Der König von Sion“ (1869), die zwar durch „die vollen und brennenden Farben und die gepeitschte Sinnlichkeit“ die Nerven beleidigen, aber doch großkomponierte Dichtungen und äußerst zeitcharakteristisch, die poetischen Seitenstücke zu den gleichzeitigen Gemälden Hans Makarts sind. Dann unternahm Hamerling einen archäologischen Roman „Aspasia“ (1876), der aber doch nicht der Modegattung der Zeit zuzurechnen, sondern eher im Wielandstil ist. Die dramatischen Versuche „Danton und Robes-

pierre“, „Teut“, „Lord Lucifer“ sind mißlungen, und auch von den „Sieben Todsünden“ und „Amor und Psyche“ ist wenig Gutes zu sagen, das humoristische Epos „Homunculus“ (1888) aber erweist noch einmal die phantastische und satirische Kraft der Hamerlingschen Dichtung und traf sicher, so schwer man auch gerade in solchen Werken die realistische Gestaltung entbehrt. In Hamerlings Lyrik „Sinnen und Minnen“ (1859) und „Blätter im Winde“ (1866) endlich ist doch bei im Ganzen Platenschem Geist ein eigener Ton nicht zu verkennen. In den „Stationen meiner Lebenspilgerschaft“ gab Hamerling seine Selbstbiographie. Er ist auf manche jüngeren Dichter wie Albert Möser und später Oskar Linke von Einfluß gewesen. — Auch weit kräftigere österreichische Talente wie Ferdinand von Saar und Ludwig Anzengruber sind zeitweilig in den Bann des Pessimismus geraten, doch würde man ihnen bitter Unrecht thun, wenn man sie unter die Decadencedichter einreihte. Zu ihnen gehören aber Erscheinungen wie Ada Christen und Emil Claar, die wir in einem anderen Zusammenhange wiederfinden werden, und geradezu den Gipfel der gesamten deutschen Decadence bezeichnen Leute wie Sacher-Masoch und Emile Mario Vacano, die, mögen sie auch Abnormitäten sein, doch immerhin in die österreichische Verkommenheit einen tiefen Blick thun lassen. Leopold von Sacher-Masoch aus Lemberg (1836—1895) war ohne Zweifel ein Talent, hat die interessante Welt des jüdisch-polnischen Ostens für unsere Litteratur entdeckt und aus ihr wenigstens einige Meisternovellen wie den „Don Juan von Kolomna“ herausgeholt, ja, noch in seinen Zeitromanen „Das Vermächtnis Kains“ und „Die Ideale unserer Zeit“ robuste Erzählergaben erwiesen, aber so tief gesunken wie er ist auch nie ein Schriftsteller, und es ist eine ewige Schande unseres Volkes, daß es so (nicht bloß moralisch) schlechtes Zeug wie seine späteren Sachen auch nur mit einem Finger anrührte. Der Mann war ohne Zweifel geisteskrank, aber er durfte im Decadence-Zeitalter sogar eine Revue herausgeben und hat bis zuletzt seine Freunde und Verehrer, die mit Ausnahme von Bertha von Suttner allerdings

wohl meistens Juden waren, gehabt, obgleich er sich einst als wütenden Deutschenhasser aufgespielt hatte. — Harmloser war Emile Mario Vacano, ein ehemaliger Seiltänzer und echter Zigeuner (1840—1892) — er besitzt eine gewisse Naivetät, die entwaffnet. Auch er war ein Talent, seinen historischen Roman „Das Geheimnis der Frau von Nizza" (1869) mit seinen merkwürdigen Beleuchtungen würde ihm sogar ein Moderner, der für dergleichen geschult ist, nicht so leicht nachmachen. — Mit diesen beiden Talenten aus dem Osten ist ein drittes, allerdings durchaus ernst zu nehmendes zu nennen, der Jude Karl Emil Franzos aus Podolien (geb. 1848), der uns wieder in die Spielhagen-Sphäre führt. Er begann mit den Kulturbildern „Aus Halbasien" (1876) und „Vom Don zur Donau", dem Novellencyklus „Die Juden von Barnow" (1877) und schrieb später Romane wie „Ein Kampf ums Recht" (1882), „Der Präsident", „Judith Trachtenberg", „Der Wahrheitsucher", alles österreichische Kulturbilder, meist stark sensationell und effektvoll. Seine Darstellungen jüdischen Lebens sind nach R. M. Meyers Zeugnis grell beleuchtet, und nach demselben Litteraturhistoriker hat Franzos die „leidenschaftliche Hingabe an das Ideal politischer und religiöser Aufklärung", so daß also eine Charakteristik unsererseits überflüssig ist. Das namentlich in dem Roman „Ein Kampf ums Recht" erwiesene Talent haben wir aber anzuerkennen. — Auf dem von Rudolf Lindau angebauten Boden des internationalen Gesellschaftsromans pflückte dann auch Ossip Schubin oder, wie ihr wirklicher Name ist, Lola Kirschner aus Prag (geb. 1854) ihre Lorbeeren und wurde für eine Zeitlang die glückliche Erbin der Marlitt. Auch sie war von Turgenjew beeinflußt, der deutschen Talenten gefährlich zu werden pflegt, und gab in zahlreichen Romanen („Ehre" 1883, „Die Geschichte eines Genies", „Schuldig", „Unter uns", „Gloria victis", „Asbein", „Boris Lensky" u. s. w.) fesselnde Schilderungen der Pariser, römischen u. s. w. Gesellschaft, meist in Anlehnung an ihr bekannte österreichische Gestalten. Der Geist dieser Werke war im Ganzen ungesund, vor allem wo sie,

wie in „Asbeïn“ und „Boris Lensky“, Genies darstellte, und ihre Schreibart, wenigstens zunächst, alles andere eher als deutsch. Die moderne Bewegung hat sie dann rasch in den Hintergrund gedrängt, während die wahrhaft gesunden österreichischen Talente Anzengruber, Rosegger, Marie von Ebner-Eschenbach, Ferdinand von Saar durch jene gar nicht berührt wurden oder gar erst in Aufnahme kamen.

Und jetzt, nachdem wir, um zusammenhängende Entwickelungen zu geben, bereits in die achtziger Jahre hineingelangt waren, kehren wir wieder zu den Münchnern in die sechziger Jahre zurück. Insofern wirkte doch die Münchner Schule günstig, daß alle ihre Angehörigen, auch die jüngeren, „Poeten“ waren und blieben und wenn auch den bösen Mächten der Zeit, doch nicht dem reinen litterarischen Industrialismus verfielen, mochten sie auch noch so fruchtbar sein. Ungefähr in der Mitte zwischen den Alt- und Jungmünchnern steht Karl (von) Heigel, ein Münchner Kind (geb. 1835), nicht sowohl dem Alter, als der Art seines Schaffens nach. Er begann mit einer epischen Dichtung „Bar Cochba, der letzte Judenkönig“ (1857) und schrieb darauf eine ganze Reihe Novellen, die eine eigene Physiognomie haben. König Ludwig II. von Bayern beschäftigte ihn auch als Dramatiker. Nach dem jüngsten Sturm und Drang trat Heigel dann noch mit einer Anzahl realistischer Romane („Der Weg zum Himmel“ 1889, „Der reine Thor“, „Das Geheimnis des Königs“, „Baronin Müller“ u. s. w.) hervor. — Der erste ausgesprochene Jungmünchner ist Hans (von) Hopfen aus München (geb. 1835), den Emanuel Geibel im „Münchner Dichterbuch“ u. a. mit der mächtigen Ballade von der Sendlinger Bauernschlacht als Dichter einführte. Hopfen ist, soviel ich weiß, Halbjude wie Heyse und ihm nach manchen Richtungen in der Begabung verwandt, wie er denn z. B. den starken Zug nach Stoffen aus der Künstlerwelt mit ihm teilt, aber natürlich bedingen die Berlinische und die Münchnerische Blutzumischung wieder weitgehende Unterschiede, Heyse ist viel mehr Künstler als Hopfen, dieser aber hat mehr Temperament. Das Jahr 1863 brachte Hopfen in Paris

zu, und auf ihn hat denn auch die Litteratur des zweiten französischen Kaiserreichs zuerst ganz entschieden eingewirkt, seinen Romanen und Erzählungen eine schärfere realistische Prägung, als man sie bei den Münchnern sonst gewohnt ist, aber auch einen starken Decadencegehalt verliehen. Es erschien zuerst „Peregretta“ (1863), dann „Verdorben zu Paris“ (1867), darauf „Arge Sitten“, „Der graue Freund“, „Juschu (Tagebuch eines Schauspielers)“, „Verfehlte Liebe“, „Die Heirat des Herrn von Waldenburg“ (1879), „Mein Onkel Don Juan“ (1881), alles Romane, in denen es nicht an bedenklichen Dingen fehlt, ja, manchmal direkt eine pikante Wirkung erstrebt wird, andrerseits aber auch das liebenswürdige Erzählertemperament Hopfens seine Triumphe feiert. In den kleineren Erzählungen Hopfens, bayrischen und Tiroler Dorfgeschichten und den meist aus dem Kriege von 1870 hergenommenen „Geschichten des Majors“ sind manche tüchtige, humorvolle Stücke; wo der Dichter aber „kraftvoll“ sein will, gerät er wohl auch in die falsche Genialität hinein. Die „Gedichte“ Hopfens erschienen gesammelt 1883 und sind eine der lyrisch bedeutendsten Sammlungen Jung-Münchens, aber auch hier entdeckt man Decadence, jene leise parfümierte Erotik aus der Gesellschaft, die vor allem verrät, wie interessant man sich selber vorkommt, und die ein bißchen nach Salontirolertum schmeckende Vagabundenpoesie. Doch hat Hopfen hier im Ganzen noch nicht die Grenze, wo das Komödiantentum beginnt, überschritten, sein ursprünglich kräftiges und feines Talent zeigt sich immer wieder, u. a. auch in der hier wieder aufgenommenen kleinen epischen Dichtung „Der Pinsel Mings“ aus dem Jahre 1868. Die späteren Romane und Erzählungen Hopfens wie „Der Genius und sein Erbe“, „Robert Leichtfuß“ u. s. w., meist Künstlergeschichten, sind künstlerisch schwächer als die früheren, aber die Decadence ist nun überwunden. Als Dramatiker hat Hopfen keine Erfolge errungen. — Auch Heinrich Leuthold aus Wetzikon im Kanton Zürich (1827 bis 1879) wurde zuerst durch das „Münchener Dichterbuch“ und dann durch die mit Geibel herausgegebenen „Fünf Bücher

französischer Lyrik" (1862) bekannt. Er ist, soweit ich sehe, der einzige Münchner Dichter, der zu Grunde gegangen ist (Leuthold starb im Irrenhause), zum Teil natürlich durch eigene Schuld; denn er war ein wenig liebenswürdiger und ziemlich haltloser Charakter, zum Teil aber auch durch die Umstände, die ihn, den Lyriker, zwangen, im Journalismus sein Brot zu suchen. Auf ihn war, wie ja übrigens auch auf seinen Meister Geibel, die neuere französische Lyrik von dem allerstärksten Einflusse, ja, man kann sagen, daß er geradezu die von Theophile Gautier ausgehende französische Schule der Parnassiens (Leconte de Lisle, Banville, auch Baudelaire) bei uns vertritt. Was man von diesen behauptet hat, sie seien derart auf ausgesuchte Eigentümlichkeit in Sprache und Versmaß erpicht, daß sie um Farbenschimmer und Klangfülle sogar dichterische Gedanken und Empfindung preisgäben, gilt auch von unserem Leuthold. Er ist also kein Lyriker, den man an Mörike oder Storm messen darf, aber doch hat seine Formkunst, die auch des der französischen Lyrik eigentümlichen vollen „sentiment" nicht entbehrt, ihren großen Reiz. Seine kleinen epischen Dichtungen „Penthesilea" und „Hannibal" sind interessante Form- und Farbenkunststücke, zugleich stark sinnlicher Natur. Am deutschesten ist er in derben Trinkliedern und Spottgedichten. — Die weitaus bedeutendste Entwickelung hat von den Jungmünchnern Adolf (von) Wilbrandt aus Rostock (geb. 1837) gehabt. Man hat behauptet, daß er ohne Heyse nicht denkbar, von ihm künstlerisch und persönlich bestimmt sei, dann aber doch diese Behauptung dahin einschränken müssen, daß er fast mehr als ein jüngerer Bruder Heyses als eigentlich als sein Schüler zu gelten habe. Die Verwandtschaft ist ohne Zweifel da und mehr als der gemeinschaftliche Grundcharakter des Münchnertums, doch hat sich die eigene Physiognomie Wilbrandts je länger, desto deutlicher herausgestellt, und ein stärkerer Zug zum Leben, der allerdings wieder in eine nicht gerade zu lobende Neigung zum sogenannten Aktuellen umschlägt, hat die Poesie Wilbrandts davor bewahrt, wie die Heysische zuletzt Bankerott zu machen, im Gegenteil, sie

hat an Kraft und Bedeutung im Lauf der Zeit nur gewonnen. Wilbrandt begann, nachdem er vorher sein vortreffliches Buch „Heinrich von Kleist“ herausgegeben (er hat dann auch noch über Hölderlin, Fritz Reuter und Lichtenberg geschrieben) mit dem großen Zeitroman „Geister und Menschen“ (1864), der, in Anlehnung an „Wilhelm Meister“, mehr sein wollte, als der jungdeutsche Zeitroman jener Tage, freilich aber in der Hauptsache scheiterte und ein Beitrag zur Decadence der Zeit wurde. Novellen, die sich meist an Heyse anschließen, „Gedichte“, die nicht sonderlich über den Münchner Durchschnitt emporragen, harmlose Lustspiele im Putlitzschen Stile, von denen sich „Jugendliebe“ (1870) und „Die Maler“ (1872) erhalten haben, dann das historische Drama „Der Graf von Hammerstein“, ein Vorläufer sozusagen der Kulturkampfdramen, bezeichnen die Weiterentwickelung Wilbrandts, bis er darauf plötzlich mit seinem in bestimmter Beziehung shakespearisierenden Römerdramen „Nero“ (1872), „Gracchus der Volkstribun“ (1873) und „Arria und Messalina“ (1874) mitten in der Decadence ist. Das letztgenannte Drama vor allen, von dem auch die Freunde des Dichters zugeben, daß es „wenigstens in der Darstellung auf eine Glorifizierung des wildesten Lebens- und Genußdranges hinauslief“, wird als ein charakteristisches Werk der deutschen Hochdecadence in der deutschen Litteraturgeschichte dauernd seine Stellung behalten. Ein „Giordano Bruno“ und eine „Kriemhild“ sind weitere ernste Dramen Wilbrandts, der zum Dramatiker zwar die leidenschaftliche Stimmung, aber die wirkliche Kraft nicht besaß, wie es auch schon seine Auffassung des Tragischen verrät. „Was will die Tragödie? Ihren Helden durch den Untergang von einem Übel befreien, das so übermächtig, so unerträglich ist, daß ihn der Tod beglückt. Diesen tragischen, tödlichen letzten Rausch des Glücks, der die höchste Kraft der Menschenseele entfesselt, wie können wir ihn mit dem Helden fühlen, wenn nicht der Feind, der die Möglichkeit seines Daseins aufhebt, in seiner ganzen vernichtenden Gewalt gesehen, empfunden und begriffen wird?“ Mit dem letzten Satz will

Wilbrandt entschuldigen, daß er die Decadencemächte in voller Gewalt hervortreten läßt — im Ganzen wird es kaum eine schwächlichere Auffassung des Tragischen geben. Auch das „Neue Novellenbuch" und die Erzählung „Fridolins heimliche Ehe" (1876) sind noch im Banne der Decadence, in dem Schauspiel „Die Tochter des Herrn Fabricius" (1883) findet sogar eine Annäherung an das sensationelle französische Sittendrama statt. Doch bedeuten bereits die „Novellen aus der Heimat" mit dem vortrefflichen „Lotsenkommandeur" die Wendung zum Bessern, und mit dem „Meister von Palmyra" (1889) und den „Neuen Gedichten" erreicht die Wilbrandtsche Poesie ihren Höhepunkt: Das erstgenannte Werk, ein wohl von der „Tragödie des Menschen" des Ungarn Madach beeinflußtes Mysterium, das stofflich an die Ahasversage erinnert, aber sehr glücklich in die absterbende griechische Welt des Altertums verlegt ist, erscheint nach Gestaltung, Stimmung, Gedankengehalt als eines der glücklichsten Werke der ganzen Epoche, als reife Bildungskunst, die innerhalb ihrer Schranken das Höchste erreicht, und auch die neue Lyrik Wilbrandts enthält manches, was seine besondere Lebensstimmung stark komprimiert und zu größtmöglicher Schönheit erhoben zeigt. Schon 1880 war Wilbrandt mit dem „Meister Amor" zum Roman zurückgekehrt und nahm nun von 1890 an sozusagen den Kampf mit den modernen realistischen Lebensdarstellern auf: „Adams Söhne" (1890), „Hermann Ifinger", „Der Dornenweg", „Die Osterinsel" (1894), „Die Rothenburger", „Hedwig Mahlmann", „Schleichendes Gift", „Vater Robinson", „Der Sänger", „Feuerblumen" behandeln alle meist moderne aktuelle Themata, ja, aktuelle Gestalten und beweisen unbedingt, daß künstlerische Durchbildung und umfassende Bildung bei der Gestaltung des Lebens zumal im Zeitroman auch ihr Wort mitzusprechen haben. Im besonderen „Die Osterinsel", die die Entwickelung einer Nietzsche-ähnlichen Gestalt nicht ohne Kraft durchführt, dürfte das, was die Jüngeren derartiges versucht, in mancher Hinsicht übertreffen. Das wollen wir uns freilich doch nicht verhehlen, daß alle Wilbrandtschen Romane, trotzdem

daß sie auch einen starken Fonds wirklicher Beobachtung haben und geistig weit höher stehen als die Mehrzahl der Werke der Modernen, zuletzt doch den Kardinalfehler aller Münchner Poesie aufweisen: Sie sind mehr in das Leben hineingedichtet als aus dem Leben heraus. Aber soweit ein „geborener" Münchner — denn das ist Wilbrandt sicher — kommen konnte, ist er gekommen, und seine Poesie bildet eine nicht bloß sehr wertvolle, sondern eine geradezu notwendige Ergänzung der Modernen, an die sich spätere Zeiten werden halten müssen, wenn sie ein mehr als einseitiges Bild unserer Tage gewinnen wollen. Für eine als Dichter in der Totalität seines Schaffens dauernde Erscheinung unserer Litteratur halte ich Wilbrandt jedoch nicht. — Auch über Wilhelm Jensen aus Heiligenhafen in Holstein (geb. 1837) muß ich ein ähnliches Schlußurteil abgeben, obschon in ihm, dem Friesen, vielleicht von Haus aus mehr elementare Kraft war. Aber ist Wilbrandts Talent durch Bildungs- und Zeitinteressen geschädigt worden, so das Jensens durch das Überwuchern der Phantasie, ohne daß man freilich sähe, wie die Schädigung zu vermeiden gewesen wäre. Im Gegensatz zu Wilbrandt hat er fast gar keine Entwickelung gehabt; denn mag er von der Novelle im Geiste Theodor Storms auch zum großen historischen und Zeitroman fortgeschritten und später der Manier verfallen sein, so sind doch die Elemente, mit denen er wirkt, und die Weise, wie er wirkt, im ganzen immer dieselben geblieben, das Idyllische wie das Phantastische hat ihm immer gleich nahegelegen, und ob es rein und mächtig, oder trüb und schwächlich herauskam, hing, wie es scheint, beinahe von Zufälligkeiten ab. Wilbrandts Streben geht, darf man vielleicht sagen, auch auf den Geist, er will nicht etwa Geist haben, geistreich sein, aber den Welt- und Zeitgeist hinter den Erscheinungen erkennen, Jensen sucht die Schönheit und nur die Schönheit, und wenn er sie nicht finden kann, dann schafft er sich eine phantastisch-schöne Welt, die ebensowohl auf dem Monde wie auf Erden liegen könnte. Dabei ist aber sein Schönheitsgefühl nicht das reine und sichere vergangener glücklicherer Zeiten

der Dichter hat eine Vorliebe für das Üppige, Brennende, kurz, das Tropische und wieder für das Zierliche, leise Verschnörkelte, künstlich Naive, und so gehört er der Decadence an, mag auch die sinnliche Glut, die die Decadence-Werke Wilbrandts auszeichnet, dieser träumerischen nordischen Natur im Ganzen mangeln, die heiße Atmosphäre mancher seiner Werke wesentlich der Phantasie, nicht dem Blute entstammen. Die ersten Novellen Jensens, „Meister Timotheus“ (1866), „Die braune Erika“ (1868) zeigen, wie gesagt, den Einfluß Storms, aber schon „Unter heißerer Sonne“ (1869) hätte der Altmeister der Novelle niemals schaffen können, dazu war er viel zu sehr an den Heimatboden gebunden, und gar „Eddystone“ (1874), eines der kühnsten und packendsten Werke des Dichters, liegt, trotzdem das Meer hineinbraust, in einer ganz anderen Sphäre, als sie die zeitgenössische Novelle liebte, ruft freilich die Erinnerung an den auch von Storm geschätzten Solitaire (Nürnberger) wach. In den siebziger Jahren wandte sich Jensen dann hauptsächlich dem großen historischen Roman zu, den er aber ganz anders behandelte als seine Vorgänger: Nicht ein realistisches Lebensbild, ein mächtiges, die gewaltigsten Kontraste in sich bergendes Phantasiebild strebte er zu geben, besser, mußte er seiner Natur nach geben — will man vergleichen, so fällt einem zunächst Viktor Hugos „Notre-Dame de Paris“ ein, die ja auch nichts weniger als ein mit treuer Hingabe an Geschichte und Leben gearbeitetes Zeitgemälde ist, freilich doch den Gesamteindruck des historischen Lebens auf phantastischem Wege überliefert. Dasselbe darf man von Jensens besten Romanen sagen, von denen wir nur „Minatka“ (aus dem dreißigjährigen Kriege, 1871), „Nirwana“ (aus der französischen Revolution, 1877), „Versunkene Welten“ (aus dem Nordfriesland vor der großen Flut, 1882), „Am Ausgang des Reiches“ (vom Hofe Karl Theodors von der Pfalz, 1886) hier anführen. Die Vorzüge des Dichters zeigen auch Novellencyklen wie „Aus den Tagen der Hansa“ (1885) und „Aus schwerer Vergangenheit“ (1888) — kein Zweifel, Jensen verfügt über eine Phantasiegewalt und Stimmungsfülle, die nicht eben häufig

sind in unserer Dichtung, und so vieles auch als gewaltsam und ungesund erscheint, das Recht und die Macht der Phantasie hat er wie kaum ein zweiter in der neueren Dichtung erwiesen. Unerquicklicher als seine historischen sind durchweg seine modernen Romane und Novellen mit Ausnahme einiger wenigen, in denen das idyllische Element überwiegt oder die Flucht vor dem Zeitgeiste ungezwungen durchgeführt ist; in manchen der späteren haben wir das Krause der Raabeschen Weise ohne dessen gesunden Sinn und Humor oder auch ein stark symbolistisches Element, dessen Dasein freilich oft nur durch eine geradezu kindliche Abstraktion von den realen Mächten des Lebens ermöglicht wird. Unglaublich fleißig, hat Jensen bis heute fast Jahr für Jahr mehrere Bände herausgegeben, auch in den späteren Sachen wie „Luv und Lee" (1897) oder die „Fränkische Leuchte" (1901) noch manche seiner alten Vorzüge zu bewahren gewußt, sich öfter aber doch auch einfach wiederholt. Als Lyriker („Vom Morgen zum Abend" 1897) unterscheidet er sich von den älteren Münchnern durch charakteristisches, farbigeres Detail; besonders schön sind manche seiner episch-lyrischen Dichtungen, die im „Skizzenbuch" (1884) gesammelt sind. Alles in allem eine sehr interessante, aber doch nicht zu dauernder Wirkung berufene Dichterpersönlichkeit, beweist Jensen wie Wilbrandt, daß die Loslösung von Heimat und Volkstum, wie sie allerdings manche Zeit fordert, im Grunde nur dem Genie freisteht, auch bei größeren Talenten sehr bittere Folgen hat.

Am nordischen Meer oder doch unweit desselben daheim sind noch zwei andere Künstler dieser Zeit, die zwar zur Schule der Münchener nicht eigentlich gehören, aber doch durch die Art und die Entwickelung ihres Talents zu ihr, zu den Jungmünchenern in Beziehung stehen. Es sind Arthur Fitger und Richard Voß. Arthur Fitger aus Delmenhorst in Oldenburg (geb. 1840), als Maler in Bremen thätig, trat 1873 mit dem Kulturkampf-Drama „Adalbert von Bremen" (Nachspiel: Hie Reich! Hie Rom!) hervor und wurde dann durch „Die Hexe" (1876) berühmt. Vor dem Auftreten Wildenbruchs galt er eine

Zeit lang als der berufene Vertreter des hohen Dramas, schrieb aber dann nur noch zwei neue Stücke „Von Gottes Gnaden" (1883) und „Die Rosen von Tyburn" (1888). Fitgers Drama strebt nach realistischerer Charakteristik als das der Münchener und wählt mit Vorliebe Kämpfe um die freiere Weltanschauung zum Gegenstand, hat aber doch auch wieder ein starkes Element phantastischer Willkür und ungesunder Überreizung, so daß man sich z. B. sowohl die „Hexe" wie „Von Gottes Gnaden" als Jensensche Romane denken könnte. Von den beiden lyrischen Sammlungen Fitgers weist die erste „Fahrendes Volk" (1875) die Charakteristika der üblichen Vagabundenpoesie auf, ohne freilich gerade zur Butzenscheibenlyrik zu werden, und die zweite „Winternächte" (1881) hat einen ausgeprägt pessimistischen Zug. — Richard Voß aus Neugrage in Pommern (geb. 1851) ist gewissermaßen der letzte Münchener, der kranke Paul Heyse, bei dem all die Elemente der Münchener Kunst in Gärung und Fäulnis übergegangen sind. Ungesunde Glut, schwächlicher Pessimismus und leider auch böse Effekthascherei erfüllen seine zahlreichen Werke, die alle ungefähr dem Stoffkreise Paul Heyses angehören und das italienische Leben bevorzugen. Nachdem der Dichter schon 1871 mit „Nachtgedanken" und weiter mit „Helena. Aus den Papieren eines verstorbenen Pessimisten" und den „Scherben, gesammelt von einem müden Manne" debutiert hatte, wandte er sich dem Drama zu und schrieb zunächst Kulturkampfdramen, „Unfehlbar", „Savonarola", dann effektvolle historische Stücke wie „Die Patrizierin", „Der Mohr des Zaren", „Luigia Sanfelice" (1882). Dies letztere Stück wurde bei einer Frankfurter Konkurrenz preisgekrönt und machte den Dichter berühmt. Nun folgte eine Reihe von Romanen und Erzählungen, meist aus dem italienischen Leben, und dann kamen die sensationellen Gesellschaftsstücke „Alexandra" (1886), „Brigitta", „Eva". In neuerer Zeit machte Voß alle Tagesmoden mit, näherte sich in „Schuldig" dem Hauptmannschen Naturalismus, in der „Neuen Zeit" dem Sudermannschen Realismus, in der „Blonden Kathrein" dem Hauptmannschen Märchenspiel, im „König" dem Fuldaschen

Tendenzstück, ohne doch bei allem Talent jemals mehr als eine zwecklose Quälerei des Publikums zu Wege zu bringen. Von seinen Romanen, früheren und späteren, seien „Rolla. Die Lebenstragödie einer Schauspielerin“, „Die neuen Römer“, „Die Auferstandenen“, „Michael Cibulla“, „Dahiel der Konvertit“ erwähnt, auch alles Zeugnisse einer kranken Phantasie. Bei Voß zeigt sich die deutsche Decadence am rettungslosesten. — An Voß kann man den gleichalterigen Felix Philippi, einen Juden aus Hamburg, anschließen, der nun freilich nichts weniger als krank ist, sondern in Sensationen spekuliert und fast jede berühmte oder berüchtigte Affaire der Zeit zu einem Drama verarbeitet hat. Auch Ludwig Fulda hängt wie Voß noch mit der Münchener Schule zusammen, aber doch nur technisch. Im Grunde ist er so physiognomielos, daß man ihn nirgends und überall unterbringen kann.

Es erübrigt noch eine Gruppe pessimistischer und Decadencelyriker zu erwähnen, die, von den verschiedensten litterarischen Einflüssen bestimmt, vom Ende der sechziger bis zum Anfang der achtziger Jahre zumal auf die deutsche Jugend stark einwirken. Der älteste von ihnen ist Ferdinand von Schmidt, als Dichter Dranmor (1823—1888), ein Schweizer, der lange in Brasilien lebte. Seine pessimistische Lyrik („Gesammelte Dichtungen“ 1873) hat Schwung und Farbe, ist aber von Reflexion geradezu durchbeizt. Dem Tone nach erinnert er an Anastasius Grün und die jüngeren politischen Poeten wie etwa Alfred Meißner. Dagegen ist Albert Möser aus Göttingen (1835—1900) Platenide mit einer Hamerlingschen Nuance. Seine ersten „Gedichte“ erschienen 1864, weitere Sammlungen bis in die neunziger Jahre hinein. Mösers Landsmann Eduard Grisebach (geb. 1845) zeigt sich im Ganzen von Heinrich Heine abhängig, zumal auch in der bequemen Form. Seine Gedichte „Der neue Tannhäuser“ (1869) und „Tannhäuser in Rom“ erregten das Entzücken weiter Kreise, da sie „Rausch und Katzenjammer“ des Decadencegeschlechtes mit wirklicher Bravour herausbrachten. Grisebach hat sich dann als Herausgeber Schopenhauers und

älterer Dichter wie E. T. A. Hoffmanns verdient gemacht. Einigermaßen feine, aber auch schwüle und weichliche, mit der charakteristischen jüdischen Sentimentalität ausgestattete Decadencelyrik gab Emil Claar (eigentlich Rappaport, geb. 1842) aus Lemberg, und ihm verwandt zeigte sich Maximilian Bern (eigentlich Bernstein) aus Cherson in Südrußland. Der jüngste und bedeutendste all dieser Dichter ist Emil Prinz von Schönaich-Carolath aus Breslau (geb. 1852), der 1878 seine „Lieder an eine Verlorene", weiter „Dichtungen", „Geschichten aus Moll" u. s. w. herausgab. Seine Poesie weist auf Byron, Heine, aber auch die Münchener zurück, hat aber jedenfalls die persönliche Note und Vorzüge, die namentlich jugendliche Gemüter leicht bezaubern können, jene Mischung von weltmännischer Skepsis und weicher Romantik, die einem gewissen Alter als die Poesie κατ' ἐξοχήν erscheint. Gesunde Naturen merken aber das Parfüm, mag es noch so vornehm-unaufdringlich sein, und die Pose, mag ihr immer auch ein Untergrund wahrer Empfindung nicht fehlen. Es ist die aristokratische Poesie im weniger guten Sinne, die Schönaich-Carolath vertritt, man hat an die Gräfin Hahn-Hahn, aber nicht an die Droste-Hülshoff zu denken. — Auch der Konvertit Georg Freiherr von Dyherrn aus Glogau (1848—1878) ist am besten hier zu nennen, dann noch eine Anzahl Frauen wie Ada Christen (Christine Friederik) aus Wien (1844—1901), die mit den „Liedern einer Verlorenen" 1868 ihren Erfolg errang, und Alberta von Puttkamer aus Glogau (geb. 1849), deren erste „Dichtungen" 1885 erschienen. Weiter schließt sich Carmen Sylva, die Königin von Rumänien, hier an. Es sind Frauennaturen mit kräftigem Empfinden, ob sie nun, wie die Christen, den Schrei der Proletarierin in ihren Versen erklingen lassen, oder nur, wie die Puttkamer, ihre unverstandene große Frauenseele lyrisch austoben, aber unwillkürlich werden sie forciert. Doch erhalten sie sich einen gewissen Adel, den die Extremen der nächsten Generation dann völlig einbüßen. Durchaus im Bann äußerlicher Genialitätssucht war Wilhelmine von Hillern, die Tochter der Birch-Pfeiffer

(geb. 1836), die zuerst moderne Romane für die Gartenlaube schrieb („Ein Arzt der Seele“ 1869), dann in der „Geyerwally“ (auch dramatisiert) zur effektvollen Dorfgeschichte überging und mit „Und sie kommt doch“ dem archäologischen Roman verfiel. Sie gehört im Ganzen zu Jungmünchen.

Es sind merkwürdig starke Gegensätze im Leben der siebziger Jahre: Gründerperiode und materialistische Decadence, Kulturkampf und Ringen um die moderne Weltanschauung und dann wieder Alexandrinertum und philiströse Flucht aus der Gegenwart. Im Ganzen ist es aber der Bankerott des Liberalismus, der all die verschiedenen Erscheinungen erklärt. Er zeigt sich am deutlichsten im Kulturkampf: Selbst wenn wir zugeben, daß die römische Kirche eine Feindin der modernen Kultur und leider auch des Deutschtums bis zu einem gewissen Grade immer sein muß und also der Kampf gegen sie, die Kirche, von Zeit zu Zeit wieder nötig wird (wobei wir ihre Mission als konservative Weltmacht keineswegs verkennen wollen), so begreifen wir doch heute schwer den Leichtsinn jenes Geschlechts, daß es ohne feste sittliche und tiefere nationale Ideale, gleichsam aus reinem Bildungshochmut heraus den Kampf mit der gewaltigen Gegnerin aufnahm und sich dabei durchaus subversive Mächte wie das internationale Judentum als Bundesgenossen gefallen ließ. Bismarck hat, wie wir jetzt wissen, seine schweren Bedenken gehabt, und der Ausgang hat ihm denn auch vollständig recht gegeben. — Wir haben hier nun noch jene Litteratur zu betrachten, die die Flucht aus der Gegenwart in die Vergangenheit bedeutet, die sogenannte archäologische Poesie. Während ein großer Teil des deutschen Volkes durchaus decadent war und sich den Zusammenbruch seiner Weltanschauung auch nicht verhehlte, wiegte sich ein anderer — und es war immerhin der gesundere — in dem Wahn, daß mit der Gründung des neuen Reiches alles gethan und eine Kulturhöhe erreicht sei, wie Deutschland sie nie gesehen. Es war das nationale Philisterium, und sein Bildungsdünkel war nicht eben geringer als der der von der Decadence ergriffenen Kreise. Aber an der Decadence-

poesie fand es natürlich keinen Geschmack, es hatte Goethe und Schiller in seinem Bücherschranke stehen, und da der neue Goethe und der neue Schiller, wie es doch eigentlich die neue Reichsherrlichkeit erfordert hätte, leider nicht kommen wollten, so nahm es mit Georg Ebers und Felix Dahn vorlieb — das waren doch berühmte Männer der Wissenschaft, Professoren, und es war sehr schön von ihnen, daß sie dichteten, die Gebildeten auf zwanglose Weise mit den Resultaten ihrer gelehrten Studien bekannt machten. Und wem ihre Poesie noch zu schwer war, der konnte ja Julius Wolff und Rudolf Baumbach lesen, ganz famose Kerle, die den deutschen Bummel- und Kneiphumor in die Regionen höchster Poesie erhoben hatten. Für die Frauen blieben dann die Marlitt und die Werner. Doch, wir wollen gerecht sein: Man darf zugeben, daß die Teilnahme an der Vergangenheit des eigenen Volkes nach der Gründung des Reiches wieder lebhafter erwacht war — Freytag ging mit der Zeit, wenn er die „Ahnen“ schrieb —, und es war auch wohl zum Teil berechtigte Abneigung gegen die unruhige Gegenwart, was die archäologische Dichtung in Aufnahme brachte. Nur war diese leider nicht das, was sie hätte sein sollen: Keiner ihrer Dichter, vielleicht Felix Dahn bis zu einem gewissen Grade ausgenommen, hatte wirklich leidenschaftliche Anteilnahme an der Vergangenheit, sie verwerteten eben nur ihre Studien und sorgten, daß ihr jährlicher Band rechtzeitig auf den Weihnachtsmarkt kam, wo ihn Publikus ganz unbesehen kaufte, um ihn dann neben Goethe und Schiller zu stellen. Kurz, die archäologische Dichtung war eine Modepoesie im schlimmsten Sinne des Wortes, ohne jeden Zusammenhang mit dem Leben, fast jedes Werk eine hohle Maskerade, Kostümkunst, aber nicht dem Herzen entquellende Dichtung. Scheffel, von dem sie ausging, und etwa noch Freytag hätten dem wirklichen Bedürfnis durchaus genügt, fast alles, was neu aufkam und zur Berühmtheit aufgeschwindelt wurde, war reine Plusmacherei. Ja, gewiß, Talente befanden sich auch unter den archäologischen Dichtern, aber man kann von kaum einem sagen, daß er von seinem Talent einen

würdigen Gebrauch gemacht habe. Am berühmtesten wurde von diesen Dichtern Georg Ebers aus Berlin (1837—1898), der seine ägyptologischen Studien verwertete. Sein erster Roman „Eine ägyptische Königstochter" erschien bereits 1864, mit „Uarda" (1877) setzt die zusammenhängende Reihe seiner alljährlich erscheinenden Romane ein, von denen nur einer, „Homo sum", (1878) über das Mittelmaß emporragt. Noch schwächer als seine ägyptischen sind seine Romane aus dem reichsstädtischen Leben. In demselben Jahre (1881) mit dem den Antinousstoff behandelnden Werke Ebers', seinem „Kaiser", erschien noch ein anderer „Antinous", von dem Heidelberger Theologen Adolf Hausrath aus Karlsruhe (geb. 1837) unter dem Pseudonym George Taylor herausgegeben. Derselbe Autor schrieb dann noch „Klytia", „Jetta", „Pater Maternus", dieser letztere Roman Luthers Aufenthalt in Rom behandelnd — seine Werke sind gedrungener und weniger weichlich als die Ebers', stehen aber poetisch nicht höher. — Felix Dahn aus Hamburg (geb. 1834) hat wenigstens das Verdienst, weite Kreise des Publikums und vor allem auch die Jugend mit der Stammesgeschichte der Germanen vertraut gemacht zu haben. Er ist richtiger Münchner Dichter und hatte schon in den fünfziger Jahren mit dem kleinen epischen Gedicht „Harald und Theano" und „Gedichten" debutiert, als er 1876 seinen großen Roman „Ein Kampf um Rom" erscheinen ließ, der den Untergang des Ostgotenreichs darstellt, groß angelegt und leidenschaftlich bewegt, aber freilich auch theatralisch und vielfach decadent ist. Dann erschienen zahlreiche Bände „kleiner Romane aus der Völkerwanderung" und andere Romane aus der Zeit vom Niedergang Roms bis über das Zeitalter der Kreuzzüge hinaus, einer immer schablonenhafter als der andere. Auch epische Dichtungen („Die Amelungen") und germanisch-mythologische Romane und Erzählungen haben wir von Dahn, dann Dramen und zahlreiche neuere Gedichte, die, mag Dahn als Balladendichter immerhin gepriesen worden sein, im Ganzen über das Münchner Mittelgut nicht hinausgehen. Als leidenschaftlichen Patrioten muß man den Dichter gelten

lassen, und sein „Kampf um Rom“ hat wohl die meiste Aussicht von allen archäologischen Romanen zu dauern, aber das Gesamturteil über die dichterische Thätigkeit Dahns wird immer ungünstig ausfallen müssen: Zuletzt sind denn doch die Wilbrandt und Jensen in weit höherem Grade Poeten. — Einen nicht unbedeutenden Erfolg hatte die Geschichte aus alter Zeit „Irmela“ (1881) von Heinrich Steinhausen aus Sorau (geb. 1836), der 1880 mit der Schrift „Memphis in Leipzig“ gegen Georg Ebers aufgetreten war. Sie spielt in und bei Kloster Maulbronn im dreizehnten Jahrhundert und ist aus liebevoller Versenkung in die Stimmung der alten Zeit hervorgegangen, weshalb sie denn auch in den großen Haufen der archäologischen Romane nicht gehört. Mit späteren Novellen schließt sich Steinhausen den Meistern der deutschen Kleinkunst, von denen bald die Rede sein wird, an und nähert sich gelegentlich Raabe. Unvergessen sollen auch Ludwig Laistners aus Eßlingen (1845—1896) „Novellen aus alter Zeit“ bleiben. Einige schlichtere archäologische Romane haben ferner Adolf Glaser und Gerhard Amyntor (Dagobert von Gerhardt) geschrieben, sich aber auch auf manchen anderen Gebieten versucht, ohne freilich eine sehr ausgeprägte dichterische Physiognomie zu erweisen und große Erfolge zu erzielen. Dagegen wurde Ernst Eckstein aus Gießen (1845—1900) wieder ein Mann des Erfolges, und zwar durch seine großen Römerromane „Die Claudier“, „Prusias“, „Aphrodite“, „Nero“, die weiter nichts als Sensationsromane im historischen Gewande sind und zum Teil an Samarow erinnern. Von Haus aus ein leichtes feuilletonistisches Talent, hatte Eckstein vorher humoristische Epen geschrieben und die Gymnasialhumoreske begründet und wandte sich, nachdem die archäologische Mode vorüber war, dem modernen realistischen Roman zu, kam aber nun über den Realismus der Nüchternheit nicht hinaus. Die wirkliche Decadence trug dann später einer der Modernen, Wilhelm Walloth, in den archäologischen Roman hinein. — Nicht höher als die archäologischen Romandichter stehen im Ganzen die zahlreichen Verfasser von epischen Dichtungen mit eingeflochtener

Lyrik, der „Sänge“ und „Mären“, wie der Kunstausdruck lautete, die in der Regel auch Butzenscheiben-, archaisierende Lyriker waren. Von ihnen sind Julius Wolff aus Quedlinburg (geb. 1834) und Rudolf Baumbach aus Kranichfeld in Thüringen (geb. 1840) berühmt geworden, Wolff durch „Till Eulenspiegel redivivus“ (1875), „Der Rattenfänger von Hameln“ und „Der wilde Jäger“, die zahlreiche Auflagen erlebt haben, Baumbach vor allem durch die „Lieder eines fahrenden Gesellen“ (1877). Für den ersteren giebt es keine mildernden Umstände, seine ganze Dichtung ist, trotzdem sie einiges Bestechende, wie Talent für Naturschilderung und sprachliche Gewandtheit aufweist, wie ein derbes Wort sagte, „von Pappe“, Baumbach hat in „Zlatorog“ und „Frau Holde“ (1880), gelegentlich auch in Kleinigkeiten sein hübsches Talent nett ausgeprägt, wirkt freilich anderswo wieder durch künstlichen Humor greulich. Wo sich diese Art Sangeskunst heimischer oder dem Dichter sonst natürlich zuwachsender Stoffe bemächtigte und dann anspruchslos auftrat, war sie unter Umständen erquicklicher, und das ist beispielsweise bei Heinrich von Reders, eines älteren Münchner Dichters, Märe aus dem Odenwald „Wotans Heer“, bei des auch wegen seiner „Sonette eines Feldsoldaten“ von 1870 zu erwähnenden Badeners Friedrich Geßler „Diether und Walheide“ und „Hohengeroldseck“, bei des Koblenzers Karl Hepp „Gerald der Krähenhöfer“, der sich an Fr. W. Weber anschließt, der Fall. Auch hat diese Dichtung in Joseph Lauff und Richard Nordhausen später noch zwei weit temperamentvollere Nachzügler gefunden. Im Ganzen aber war sie mit ihren Landstreichern als Helden, ihrer koketten Minneromantik und ihrer falsch auftrumpfenden Lyrik eine entsetzliche Modeverirrung.

Und nun müssen wir noch tiefer hinab und die reine Erfolgkunst der Zeit, die freilich mit Kunst überhaupt nichts zu schaffen hatte, betrachten, oder richtiger die Korruptionslitteratur, die in der Gründerperiode üppiger als je aufschoß und leider unsere litterarischen Verhältnisse dauernd geschädigt hat. Poetische Decadence ist schlimm, aber schlimmer ist der litterarische Industrialismus, dem jedes Mittel recht ist, das Erfolg verheißt,

und auf die schlechten Instinkte der breiten Massen, des höheren und niederen Pöbels geradezu spekuliert, der nicht bloß kein Gewissen, sondern auch jede Scham verloren hat und cynisch genug ist, den rohen Erfolg, den Erfolg **sans phrase** auf seine Fahne zu schreiben. Diesen Industrialismus hat uns, da kann kein Zweifel sein, das moderne Judentum gebracht, das Judentum, das sich der deutschen Theater und zu einem guten Teil auch der Presse bemächtigte und in der Litteratur eine mächtige Koterie bildete, gegen die einfach nicht aufzukommen war. Ich habe mich nicht gescheut, die deutsche Decadence mit den schärfsten Worten zu verurteilen, aber ich scheue mich auch nicht, der Wahrheit gemäß festzustellen, daß es im allgemeinen dem deutschen Geiste ebensosehr widersteht, Kunst und Litteratur als Geschäft zu betreiben, wie es dem jüdischen leicht fällt. Die tieferen Ursachen dieser nicht wegzuleugnenden Thatsache habe ich in meiner Ausführung über Heine dargelegt — die neu auftretende jüdische Generation, die erste herangewachsene seit der Emancipation, war nun aber weit schlimmer als die, der Börne und Heine angehört hatten; diese wurzelten doch wenigstens noch in deutscher Bildung, während die neuen Juden im allgemeinen nur noch den internationalen Bildungsfirnis besaßen, den man sich **de première qualité** von den Pariser Boulevards, zur Not aber auch aus einem Wiener oder Berliner Café holt. Die seit der Emancipation üppig entwickelte jüdische Unverfrorenheit und Geriebenheit dazu, und man hat den Typus der jüdischen Litteraturbeherrscher, die auch von den blinden und verblendeten führenden Organen deutschen Ursprungs als „Männer der Gegenwart" gepriesen wurden. Ihnen vor allen verdanken wir die neue Franzosenknechtschaft, in die wir nach 1870 verfielen — wohlverstanden, wir wurden nicht etwa von dem Kulturvolk der Franzosen aufs neue bezwungen, sondern wir mußten die Träbern fressen, die die Säue des Boulevards übrig ließen: Der große Jacques Offenbach und die schlüpfrige Demimondekomödie feierten auch bei uns ihre Orgien, und das alleinseligmachende Feuilleton, frechwitzelnd oder schwülstig-geist-

reich, machte sich in allen Blättern breit und vernichtete jede Höhe der Betrachtung und jeden Ernst der Gesinnung. Man hat die ganze Richtung den Feuilletonismus genannt, und mit Recht; denn der Geist des Feuilletons war über allem, einerlei, ob es sich um ein Drama oder um eine novellistische Skizze handelte, wenn nicht geradezu der jüdische Börsenwitz das Feld behielt. Und dabei die ganz unglaubliche Anmaßung: der Feuilletonismus beanspruchte nicht mehr und nicht minder als die wahrhaft moderne Litteratur zu sein; Tragödie, gar Jambentragödie — Dummheit! Lyrik — Dummheit, gut genug für lebensfremde germanische Jünglinge, um darüber in unseren Kritiken und Briefkastennotizen Witze zu reißen. Doch genug und übergenug! Was die Decadence und der Konventionalismus begonnen, das vollendete der Feuilletonismus: die deutsche Dichtung wurde geradezu ruiniert. Um 1880 wußte man von Willibald Alexis und Jeremias Gotthelf, von Hebbel und Ludwig kaum noch etwas, Klaus Groth und Wilhelm Raabe waren halbverschollen, Gottfried Keller immer noch nicht anerkannt. Dagegen unterhielt man sich zu Weihnachten über den neuesten Ebers oder Wolff, und das ganze übrige Jahr hatten „unser“ Lindau und „unser“ Blumenthal freien Spielraum. Freilich, Zola und Ibsen standen schon mächtig im Hintergrunde. — Wir wollen Paul Lindau, den deutschen Dumas fils, Oskar Blumenthal, den deutschen Sardou, Hugo Lubliner, den deutschen Pailleron, e tutti quanti in der Versenkung lassen, in die sie jetzt doch allmählich von den weltbedeutenden Brettern hinabgeraten sind. Dagegen mögen Gustav von Moser aus Spandau (geb. 1825), der Erbe Benedix' und Verfasser der berühmten Reif Reiflingen-Trilogie, Ernst Wichert aus Insterburg (1831—1902), dessen Lustspiele etwa an die Art Karl Töpfers erinnern, und der auch historische Dramen und Romane, Novellen und Erzählungen, u. a. die ethnographisch interessanten „Litauischen Geschichten“ schrieb, und Adolf L'Arronge, jüdischen Ursprungs, aus Hamburg (geb. 1838), der in „Mein Leopold“ (1873) und „Hasemanns Töchtern“ so etwas wie ein Berliner

Volksstück fertig brachte und seiner Zeit viel berühmter war als Ludwig Anzengruber, als harmlose Talente, wie sie die Bühne zu keiner Zeit entbehren kann, Erwähnung finden.

Wenn ich nun hier die Darstellung der Litteratur der siebziger Jahre abschlösse, so hätte ich zwar ein äußerlich richtiges Bild geliefert, aber dem inneren Leben der Zeit wäre ich doch noch nicht voll gerecht geworden. Ein so mächtiges Kulturvolk wie das deutsche verkommt natürlich niemals völlig, und wenn die lauten Proteste gegen die schlechten Richtungen der Zeit fehlen, so sind doch mindestens stille da, wie sie das unbeirrte Schaffen ernster Geister bilden. In diesem Sinne protestierten Gottfried Keller und Theodor Storm, ja, Friedrich Theodor Vischer mit seinem „Auch Einer" (1879) und Wilhelm Raabe mit seiner ganzen, dem alten Deutschland dem neuen gegenüber sein Recht wahrenden Produktion protestierten sogar ziemlich laut. Selbst unberühmtere Poeten wie Robert Waldmüller (Eduard Duboc) schufen durch all den Lärm ungestört ruhig fort, und wenn auch die „Brunhild" dieses Dichters nach Hebbel ein ziemlich überflüssiger Versuch war, es gelang ihm noch im Alter durch zwei farbenvolle Darstellungen südeuropäischen Lebens, die Romane „Die Somosierra" und „Don Adone" die Gunst breiterer Kreise zu gewinnen. Überhaupt hatte sich aus dem Zeitalter des Realismus die Fähigkeit, fremde und entlegene Kulturen mit wahrhaft poetischem Blick, nicht archäologisch zu schauen, erhalten, ja sie steigerte sich noch, und von „Kulturpoeten" dieser Art ging die erste starke Gegenwirkung gegen Decadence und Industrialismus aus, mochte sie den Zeitgenossen auch noch verborgen bleiben und erst uns zu gute kommen. Hier nennen wir nun wieder den trefflichen Wilhelm Heinrich (von) Riehl, der in München mit den Münchnern zusammenlebte, ohne von ihnen irgendwie beeinflußt zu werden. Schon 1856 hatte er mit den „Kulturhistorischen Novellen" eine neue Gattung begründet, Geschichten aus dem Bereich der gesamten deutschen Geschichte erzählt, die ebenso einfach, schlicht

und gesund als in Ton und Farbe sicher, oftmals auch von unaufdringlichem Humor belebt waren. Er fuhr in seiner Thätigkeit fort und gab 1863 „Geschichten aus alter Zeit“, 1867 ein „Neues Novellenbuch“, weiter die Sammlungen „Aus der Ecke“ und „Am Feierabend“, endlich noch den erst nach seinem Tode erschienenen Roman „Ein ganzer Mann“, der die Stimmung von 1870 nicht übel herausbrachte. Von sich selbst berichtete er in den „Religiösen Studien eines Weltkindes“. — Sehr viel anders geartet als Riehl war Karl Wilhelm Theodor Frenzel aus Berlin (geb. 1827), der einst Gutzkows Gehilfe bei den „Unterhaltungen am häuslichen Herd“ gewesen war, aber auch er erwies die Gabe, ausgezeichnete Kulturbilder zu entwerfen, wobei er sich freilich auf das ihm besonders vertraute achtzehnte Jahrhundert („Watteau“ 1864, „Papst Ganganelli“, „La Pucelle“ 1871) beschränkte. Seine modernen Romane und Novellen liegen zum Teil in der Decadencesphäre. Frenzel ist auch ein sehr guter Essayist, fast alle seine „Studien“ gewinnen die charakteristische Farbe. Als Kritiker („Berliner Dramaturgie“ 1877) hat er allerdings mit den Wölfen geheult, er war aber von Haus aus eine beschauliche, nichts weniger als eine Kämpfernatur. — Stärkeren litterarischen Einfluß als er hat Adolf Stern (eigentlich Ernst) aus Leipzig (geb. 1835) geübt: Wenn wir Jungen den Zusammenhang mit den großen Alten, mit Willibald Alexis, Hebbel, Ludwig, mit Mörike, Storm und Keller nicht verloren oder den Weg zu ihnen zurückgefunden haben, so haben wir das wesentlich Stern zu verdanken. Auch er war kein Kämpfer, aber er besaß ungewöhnliche ästhetische Einsicht und die in diesem Zeitalter vor allem nötige Zähigkeit, die ihn immer wieder auf die dichterischen Haupterscheinungen und die ästhetischen Hauptsachen zurückkommen ließ. Als Dichter begann er schon 1858 mit der epischen Dichtung „Jerusalem“ und gab 1872 noch ein zweites Epos „Gutenberg“, das sich durch originelle Erfindung und Farbenreichtum auszeichnet. Vor allem ist er als Novellist zu schätzen: Seine historische Novelle (erste Sammlung 1866) ist

direkt die Vorläuferin der Konrad Ferdinand Meyers; denn anſtatt wie Riehl die Kulturgeſchichte poetiſch zu illuſtrieren, ging Stern, oft ganz frei erfindend, immer auf unmittelbaren Lebens- und Leidenſchaftsgehalt aus, wußte dieſen aber dann durch das hiſtoriſche Kolorit oder richtiger die notwendige Zeitatmoſphäre (aus der ihm als hiſtoriſch empfindenden Geiſte wohl gewöhnlich die Anregung, die Idee kam) eigen zu modifizieren und zu verſtärken. Wer beiſpielsweiſe „Vor Leyden", „Die Wiedertäufer", „Die Flut des Lebens", „Violanda Robuſtella", „Die Schuldgenoſſen", „Der neue Merlin", „Die Totenmaske" kennt, der wird von jeder dieſer Novellen den ſtarken Totaleindruck in ſich tragen. Sterns Stil iſt freilich gebildet, doch in etwas anderer Weiſe als der Heyſes, dem ich ihn auf ſeinem ſpeziellen Gebiete gleichſtelle. Im Ganzen die Vorzüge der Novellen weiſen auch die hiſtoriſchen Romane „Die letzten Humaniſten" (1881) und „Camoëns" auf, erſterer außerdem auch als trefflicher Ausdruck der reſignierenden Zeitſtimmung um 1880 herum wichtig. Dem modernen Roman „Ohne Ideale" räume ich nicht den Rang der hiſtoriſchen ein, obwohl er manche Zeittypen gut herausbringt. — Die Höhe dieſer Richtung bezeichnet unzweifelhaft Konrad Ferdinand Meyer aus Zürich (1825—1898): Er iſt einer der wenigen Großen der ganzen Periode. Seine Entwickelung war merkwürdig langſam, erſt 1867, ſchon zweiundvierzig Jahre alt, veröffentlichte er ſein erſtes Bändchen, eine Anzahl „Balladen". Aber auch da ſtritten ſich germaniſche und romaniſche Kultur noch um ſeine Seele, bis der Krieg von 1870 die Entſcheidung brachte. „Achtzehnhundertſiebzig", ſchreibt er ſelbſt, „war für mich das kritiſche Jahr. Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zwieſpältig aufgeregt, entſchied auch einen Krieg in meiner Seele. Von einem unmerklich gereiften Stammesgefühl jetzt mächtig ergriffen, that ich bei dieſem weltgeſchichtlichen Anlaſſe das franzöſiſche Weſen ab, und innerlich genötigt, dieſer Sinnesänderung Ausdruck zu geben, dichtete ich „Huttens letzte Tage"." Dieſe Dichtung, 1872 erſchienen, ihrem Charakter nach ein großer

Balladencyklus, begründete auch langsam den Ruhm Konrad Ferdinand Meyers. Er schrieb dann den historischen Roman „Georg Jenatsch“ (1874) aus der Geschichte Graubündens, wandte sich aber darauf entschieden der Novelle zu und gab nach dem bereits früher veröffentlichten ersten Versuche „Das Amulett“ (1873) mit seiner Schilderung der Bartholomäusnacht nacheinander: „Der Schuß von der Kanzel“ (1878; siebzehntes Jahrhundert), „Der Heilige“ (1880; die Geschichte König Heinrichs II. von England und seines Kanzlers Thomas Becket), „Plautus im Nonnenkloster“ (1882; Renaissance), „Gustav Adolfs Page“ (1882), „Das Leiden eines Knaben“ (1883; Zeit Ludwigs XIV.), „Die Hochzeit des Mönchs“ (1884; Padua zur Zeit des Tyrannen Ezzelin, von Dante erzählt), „Die Richterin“ (1885; Zeit Karls des Großen), „Die Versuchung des Pescara“ (1887), „Angela Borgia“ (1891). Außerdem veröffentlichte Meyer noch eine vollständige Sammlung seiner „Gedichte“ (1882). Fast alle Novellen des Dichters, mögen sie auch früher oder später spielen, sind sozusagen aus dem Geiste der Renaissance geschrieben, dem er durch seine Studien und seine Reisen nahegekommen, aber auch schon durch Erbschaft des Blutes — denn in der Schweiz giebt's keine Unterbrechung der Tradition seit den Renaissancezeiten — von Haus aus nahe verwandt war. Ein mächtiges historisches Anschauungsvermögen vermählte sich bei ihm mit poetischer Kraft und Leidenschaft, und selbst eine fast raffiniert zu nennende künstlerische Ausbildung vermochte seine große plastische Begabung, die sich auch in seiner Lyrik offenbart, nicht zu schädigen. Allerdings hat Konrad Ferdinand Meyer nur für die geistigen oberen Zehntausend geschrieben, aber auch wie wenige dargethan, daß der naturhafte germanische Geist sich auch der stärksten Wirkungen einer Kulturpoesie größten Stils bemächtigen kann. Was den reifsten Münchnern als höchste Dichtung vorschwebte, das ist Meyer wirklich gelungen, und zwar weil er ein elementarerer Geist war als sie alle. Ein Hinaus aber giebt es über seine Dichtung nun auch nicht mehr, er ist ein Abschluß.

Bedeutsamer für unsere Entwickelung als diese vornehme, wenn auch keineswegs naturlose Kulturpoesie dürfte sich der österreichische Realismus erweisen, der auch ohne Zweifel die stärkste Gegenwirkung gegen Decadence und Industrialismus war, wenn er auch erst in den achtziger und neunziger Jahren zu angemessener Geltung kam. Er hängt natürlich mit der im vorigen Buche geschilderten großen Entwickelung des Realismus zusammen — wir haben wiederholt darauf hinweisen können, daß die österreichischen Talente nachzukommen pflegen, siehe die Klassik und Grillparzer —, aber er bringt auch Neues mit: Anzengruber, der Schöpfer des Bauerndramas, bezeichnet den Übergang vom Realismus zum Naturalismus, und fast alle diese Österreicher haben ausgeprägt das moderne Sozialgefühl, wenigstens in ihren reifen Werken.

Die Verbindung zwischen dem älteren und dem jüngeren Österreich stellt der Tiroler Adolf (von) Pichler aus Erl bei Kufstein (1819—1900) her, der, wie schon erwähnt, durch die von ihm herausgegebenen „Frühlieder aus Tirol“ (1846) noch in die Zeit der politischen Lyrik hineinreicht. An seiner eigenen Lyrik („Lieder der Liebe“ 1850, „Gedichte“ 1853, „Hymnen“ 1855) rühmte Hebbel, mit dem Pichler befreundet war, „die Kernhaftigkeit und Gediegenheit, die immer auf das Wesen ausgeht und lieber trocken erscheint, als sich nach falschem Prunk und Flittertand umsieht“, und auch die Römertragödie „Die Tarquinier“ (1860) fand des strengen Beurteilers Lob. Doch beruht Pichlers Bedeutung vor allem auf seinen Erzählungen „Allerlei Geschichten aus Tirol“ (1867), „Jochrauten“ und „Letzte Alpenrosen“, die sich von der alten Dorfgeschichte durch viel strengere realistische Haltung und den ausgeprägt persönlichen Stil unterscheiden. Pichler gab dann noch eine Reihe von Gedichtsammlungen, die Elegien und Epigramme „In Lieb und Haß“ (1869), die erzählenden Dichtungen „Marksteine“ und „Neue Marksteine“, die letzteren mit seinem Meisterwerk „Fra Serafico“, die „Spätfrüchte“ (1895), schrieb vortreffliche Wanderbücher („Aus den Tiroler Bergen“, „Kreuz und quer“) und auch

in „Zu meiner Zeit" die Geschichte seiner Jugend. Eine ungewöhnlich mannhafte Persönlichkeit, ein fast antiker Geist, wie er denn auch seine Verehrung für die Alten sein lebenlang bewahrte, kam er bei allem freien Sinn nicht in die Gefahr, dem platten Liberalismus seiner Tage, der in Österreich vielleicht am unerträglichsten war, zu verfallen, sondern erhielt sich ein starkes Deutschgefühl, das ihn bis zu seinem Tode als einen der tapfersten Kämpfer im Vordergrunde des nationalen Lebens in Österreich stehen ließ. — Der bedeutendste von den Jüngeren ist dann der schon genannte Ludwig Anzengruber aus Wien (1839—1889), ein großes Naturtalent, das die Erinnerung an Ferdinand Raimund wachruft, freilich darum den geistigen Strömungen seiner Zeit nichts weniger als fremd, ja sogar, wie die Tendenzen seiner Dramen und ein pessimistischer Zug in ihnen beweisen, von ihnen sehr stark und unmittelbar berührt. Er wurde berühmt durch sein Volksstück „Der Pfarrer von Kirchfeld" (aufgeführt 1870, gedruckt 1872) und schrieb darauf noch weitere neunzehn Dramen, zwei große Dorfromane und mehrere Bände Erzählungen. Von den Dramen sind die mächtige Bauerntragödie „Der Meineidbauer" (1871/72), die beiden vorzüglichen Bauernkomödien „Die Kreuzelschreiber" (1872) und „Der Gewissenswurm" (1874), das Wiener Milieudrama „Das vierte Gebot" (1878), das bürgerliche Schauspiel „Heimgefunden" (1889) und das Volksstück „Der Fleck auf der Ehr" (1890) die hervorragendsten, alle zwar auf theatralische Wirkung angelegt, aber dafür in der Menschengestaltung absolut echt und sicher, ja vielfach tief, psychologisch und selbst philosophisch bedeutungsvoll. Ebenso ist auch die Tendenz Anzengrubers nur zu Anfang aufklärerisch, mehr und mehr erkennt der Dichter die die Decadence im modernen Leben verschuldenden sozialen Mißstände und scheut sich nicht, die Schäden im Volkskörper rückhaltlos aufzudecken. Vor allem sein „Viertes Gebot" entwickelt die schärfste Konsequenz und wird das erste und mächtigste unserer sozialen Anklagedramen. Auch in seinen Erzählungen hat Anzengruber durchweg die dunklen Seiten des Volkslebens dargestellt, jedoch nie ver-

gessen, daß sich die tüchtige Natur unter allen Umständen zu helfen weiß. Dafür ist u. a. auch sein erster Roman „Der Schandfleck" (1877), in manchem Betracht sein poetischestes Werk, Zeuge. Der zweite „Der Sternsteinhof" (1885) ist eine jener psychologisch unerbittlichen Charakterdarstellungen, wie sie die moderne Litteratur liebt, und darf beanspruchen, neben die ersten Leistungen des Auslands auf diesem Gebiete gestellt zu werden. Überhaupt ist Anzengruber mit Theodor Fontane derjenige deutsche Dichter, der vor allem beweist, daß die große Invasion fremder Litteratur in den achtziger und neunziger Jahren, wenn nicht überflüssig, doch nur zum Teil berechtigt war, daß wir den Konventionalismus und selbst die Decadence auch aus eigener Kraft überwunden haben würden, ohne darum weniger „modern" zu werden. Als Darsteller bäuerlichen Lebens wird Anzengruber in der deutschen Litteratur nur von Jeremias Gotthelf übertroffen, als Volksdramatiker ist er einzig und bedeutet, wie wir hoffen, einen großen Anfang. — Ungefähr gleichzeitig mit Anzengruber wurde Peter Rosegger aus Alpl bei Krieglach in Obersteiermark (geb. 1843) bekannt, ein Autodidakt wie der Wiener Dramatiker und gleich ihm trotz der Aufnahme aller möglichen Bildungselemente im Kerne volkstümlich geblieben. Er veröffentlichte zuerst ein paar lyrische Sammlungen im Dialekt („Zither und Hackbrett" 1870) und erwies sich dann durch eine lange Reihe von Geschichtenbüchern („Geschichten aus den Alpen" 1873, „Aus Wäldern und Bergen", „Sonderlinge aus dem Volke der Alpen", „Das Geschichtenbuch des Wanderers", „Dorfsünden", „Der Schelm aus den Alpen", „Der Waldvogel" u. a. m.) als einer jener geborenen Erzähler für die breitesten Kreise, bei denen die liebenswürdige Persönlichkeit und die reiche Erfahrung die künstlerische Durchbildung kaum vermissen läßt. Aber doch lebt ein voller Dichter in Peter Rosegger und zugleich ein tiefer Mensch, dem die uralten und ewigen neuen Welträtsel und die großen sozialen Fragen der Zeit keine Ruhe lassen. So hat er „Die Schriften des Waldschulmeisters" (1875) und die symbolischen Romane „Der Gott-

sucher" (1883) und „Martin der Mann" (1889), dann noch zuletzt „Das ewige Licht" (1896) geschrieben, alles höchst eigenartige Behandlungen der größten Kulturprobleme. In „Haidepeters Gabriel" gab er eine poetische Selbstbiographie, in „Jakob der Letzte" (1888) die traurige Geschichte des Untergangs eines Walddorfes, in „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr" einen historischen Roman aus dem Tiroler Aufstand von 1809. Ungewöhnlich produktiv, ist er für seine steirische Heimat ungefähr das geworden, was Stifter für die seinige ist; nur daß er nicht dessen Naturquietismus besitzt, sondern im vollsten Leben steht. — Auch Marie von Ebner-Eschenbach, geb. Gräfin Dubsky aus Zdislavic in Mähren (geb. 1830) hat das Volksleben ihrer Heimat oft genug dargestellt und, starken Sozialgefühls voll, an dem Lose der Mühseligen und Beladenen, namentlich der dienenden Klassen, immer den wärmsten Anteil genommen. Doch ist sie kein volkstümliches Talent, sondern vor allem Gesellschaftsschildererin, daneben eine ausgezeichnete Erzählerin im alten guten Sinne, so nämlich, daß ihr ihre Geschichte die Hauptsache ist, die Milieudarstellung und die psychologische Entwickelung immer im Rahmen der Erzählung bleiben. Sie begann mit den Dramen „Maria Stuart in Schottland" (1860) und „Maria Roland" (1867), gab dann 1875 ihre ersten Erzählungen und wurde durch die „Dorf- und Schloßgeschichten" (1883) berühmt. Größere Erzählungen wie „Das Gemeindekind" (1887), „Lotti, die Uhrmacherin" und „Unsühnbar" (1890), die aber zu wirklichen Romanen nicht wurden, sowie zahlreiche kleinere mehrten ihren Ruhm, und allmählich wurde sie als die bedeutendste deutsche Erzählerin nicht bloß ihrer Zeit anerkannt. Treffliche „Aphorismen" (1880) und eine kleine Sammlung „Parabeln, Märchen und Gedichte" vervollständigten das Bild der Dichterin, die keine geniale Natur ist, aber dies auch, Gott sei Dank, nicht sein will, vielmehr in den Schranken edelster Weiblichkeit und reinster Bildung verbleibend ihre große Gabe der Lebensbeobachtung, ihren schalkhaften, oft höchst amüsant karikierenden Humor, ihren gesunden Sinn und vor allem ihr großes und warmes Herz

immer mächtiger entfaltete und künstlerisch immer reicher und feiner wurde. Durch und durch Realistin, ist sie doch dem Realismus der Häßlichkeit und der Nüchternheit immer fern geblieben, hat, ohne zu verschönern, ja, selbst ohne zu mildern das Leben so dargestellt, wie es dem gesunden überschauenden Geiste erscheint, der nicht mehr an Einzelheiten klebt und die Kraft und den Willen zu helfen in sich selber verspürt. — Ihr in mancher Hinsicht verwandt ist Ferdinand von Saar aus Wien (geb. 1833): Nicht nur, daß beide sich im Stoffkreise, wie natürlich, mannigfach berühren, auch die Lebensauffassung ist ähnlich, wie denn auch Saar am Volke Anteil nimmt, und in künstlerischer Beziehung treffen wir auf denselben feinen Realismus. Doch ist Saar mehr Künstler, ausgesprochenerer Poet und das verursacht wieder, daß er weicher, elegischer, düsterer erscheint — die „Stimmung" läßt sich beim Dichter eben nicht bannen, und die resolute pädagogische Tendenz, mit der sich Frau von Ebner-Eschenbach oftmals hilft, widersteht einem solchen leicht. Ein Romantiker, wie man behauptet hat, ist Saar jedoch nicht; das wäre noch schöner, wenn jeder Dichter, der stimmungsvolle Erinnerungsbilder giebt und mit dem Herzen in der Vergangenheit zu Hause ist, gleich ein Romantiker heißen sollte. Freilich „Wirklichkeitsbilder von täuschender Kraft", soll wohl heißen, naturalistische Wirklichkeitsbilder hat Saar nicht geschaffen, aber schlichte Lebensbilder von oftmals ergreifender Gewalt in einem klaren realistischen Stile. Auch er begann als Dramatiker und erwies in seinem „Kaiser Heinrich IV." („Hildebrand", „Heinrichs Tod", 1863—1867), in den „beiden de Witt", in „Tempesta" und dem Volksdrama „Eine Wohlthat" immerhin ein Talent der Charakteristik, wenn auch nicht das fortreißende Temperament des Dramatikers. Seine „Gedichte" (1882, einzeln dann noch die „Wiener Elegien") zeigen ihn als feinsinnigen Lyriker, der wenigstens unter seinen Landsleuten heute kaum seinesgleichen hat. Nach und nach sind dann seine „Novellen aus Österreich" (1876, gesammelt 1897) zur Anerkennung durchgedrungen, und es ist wohl sicher, daß in ihnen sein Bestes steckt: Nicht die Breite des Lebens,

wie in den viel zahlreicheren Erzählungen der Ebner-Eschenbach, aber ein Stück tieferen persönlichen Lebens, etwas, was an Storms Lebensarbeit gemahnt, nur daß dieser doch technisch vielseitiger und trotz seiner Spätnovellen weniger herb realistisch war. Kein Zweifel, Saar ist ein „Kunstpoet“, als dichterischer Welteroberer nicht mit seinen Zeitgenossen Anzengruber, Rosegger und Marie von Ebner-Eschenbach zu vergleichen, aber doch auch Realist und eine feinere Natur als jene — Österreich hat alle Ursache, auf ihn stolz zu sein. — Mit Saar nennt man gewöhnlich seinen Freund Stephan von Millenkowics (Stephan Milow) aus Orsowa (geb. 1836), der wie er ein ehemaliger Offizier ist, zusammen. Auch er ist elegischer Lyriker („Gedichte“ 1864 und 1882), und auch er hat feine Novellen (u. a. „Wie Herzen lieben“ (1893) geschrieben, die freilich die Sicherheit der Saarschen Novellen nicht besitzen. — Neben den großen realistischen Talenten finden sich dann auch noch manche bemerkenswerte kleinere im damaligen Österreich. So giebt's eine Entwickelung des Volksstücks, die sich an Anzengruber anschließt und in des Kärntners Karl Morrés „'S Nullerl“, das durch den Komiker Schweighofer in ganz Deutschland bekannt wurde, einen immerhin ganz achtungswerten „Trieb“ aufwies, bis es dann der Jude Karlweis (Karl Weiß) mit der üblichen äußerlichen Bühnentendenz („Der kleine Mann“) durchsetzte. Nicht zu übersehen ist auch die Entwickelung der Wiener Skizze von Friedrich Schlögl (1821—1892) bis Vincenz Chiavacci und Eduard Pötzl, die manches ernste und heitere Lebensbild zeitigte. Ganz besonders wertvoll sind für uns endlich die poetischen Lebensäußerungen der tapferen Siebenbürger Sachsen, Viktor Kästners „Sächsische Gedichte“ (1862), Friedrich Wilhelm Schusters „Gedichte“ und „Alboin und Rosimund“ und vor allem Michael Alberts (aus Treggold bei Schäßburg, 1836—1893) Dichtungen, „Gedichte“, die Dramen „Die Flandrer am Alt“, „Hartenneck“ und „Ulrich von Hutten“ und die als „Altes und Neues“ (1890) gesammelten siebenbürgischen Novellen.

Außerhalb Österreichs haben wir in diesem Zeitalter keine

Volksdarstellung, die an die Anzengrubers und Roseggers heranreichte, doch sind einzelne Namen immerhin zu nennen. Noch in die Auerbachsche Blütezeit geht der Vorarlberger (also Schwabe) Michael Felder (1839—1868) zurück, der, ein richtiger Bauer, durch die Erzählung „Nümmamüllers und das Schwazokaspele“ (1862) und die Romane „Sonderlinge“ und „Reich und Arm“ einiges Aufsehen erregte, aber bald vergessen ward. Eine Anzahl Volkserzählungen schrieb auch der Oberschwabe Michael Richard Buck aus Ertingen (1832—1888), der mit Eduard Hiller aus Berg bei Stuttgart als der bedeutendste neuere schwäbische Dialektlyriker gilt. Die Hauptvertreter der jüngsten schwäbischen Dialekterzählung sind die Gebrüder Karl und Richard Weitbrecht („Gschichta'n aus'm Schwobaland“ 1877), von denen der erstere als hochdeutscher Dichter nochmals zu erwähnen ist. — Von den bayerischen Volkserzählern dieses Zeitraums ist Maximilian Schmidt aus Eschlkam im bayerischen Wald (geb. 1832) der älteste. Seine Geschichten spielen sowohl in seiner Heimat wie in den oberbayerischen Alpen, sind ethnographisch treu, aber künstlerisch sehr ungleich. Als Dialektlyriker hat der Scheffel und den Jungmünchnern nahestehende Karl Stieler aus München (1842—1885) großen Ruhm erlangt. („Bergbleameln“ 1865, „Weil's mi freut“, „Habt's a Schneid“, „Um Sunnawend“ 1878). Er ist auch hochdeutscher Lyriker („Hochlandslieder“, „Neue Hochlandslieder“) und hat in seinem stimmungsvollen „Winter-Idyll“ (1885) sein bestes Werk gegeben. Neuerdings ist Ludwig Ganghofer aus Kaufbeuren (1855 geb.) als Erzähler aus dem bayerischen Hochland sehr beliebt geworden („Der Jäger von Fall“, „Bergluft“, „Edelweißkönig“, „Der Unfried“ u. s. w.). Er hat auch, zum Teil mit andern, eine Reihe von Volksstücken („Der Herrgottschnitzer von Ammergau“, „Der Prozeßhansl“, „Der Geigenmacher von Mittenwald“) geschrieben, die man mit Anzengrubers Dramen freilich nicht vergleichen darf. Mit ihm wäre dann etwa noch Benno Rauchenegger zu nennen. — Einer unserer besten Volkserzähler ist der Oberfranke Heinrich Schaum-

berger aus Neustadt an der Heide im Koburgischen (1843 bis 1874), ein Volksschullehrer, der früh an der Lungenschwindsucht starb. Seine ernsten Dorfromane „Im Hirtenhaus“ (1874), „Zu spät“, „Vater und Sohn“, der Schulmeisterroman „Fritz Reinhardt“, die humoristischen „Bergheimer Musikantengeschichten“ haben sich bis heute lebendig erhalten. Schaumberger hat bereits eine starke soziale Tendenz. — An ihn reiht man passend an den Südhannoveraner Heinrich Sohnrey aus Jühnde, Kreis Göttingen (geb. 1859), der von Haus aus gleichfalls Volksschullehrer war und dann als Förderer der ländlichen Kultur und Heimatkunst (im weiteren Sinne) eine segensreiche Thätigkeit entfaltete. Seine Romane und Erzählungen „Die Leute aus der Lindenhütte“ („Friedesinchens Lebenslauf“, „Hütte und Schloß“, 1886—1887), „Die hinter den Bergen“, „Wie die Dreieichenleute um den Dreieichenhof kamen“ sind voll gesunder, ungezwungener Poesie. — Westfalen gab uns den tüchtigen Dialektlyriker und Schwankdichter Friedrich Wilhelm Grimme aus Assinghausen im Sauerland (1827—1887), dessen „Schwänke und Gedichte in sauerländischer Mundart“ schon seit den fünfziger Jahren erschienen und der auch Erzählungen („Schlichte Leute“ 1868—1869) und Dialektlustspiele schrieb. Außerdem seien hier noch Hermann Landois aus Münster (geb. 1835) und Franz Giese ebendaher (geb. 1845), die zusammen die Münstersche Geschichte „Franz Essink“ (1874) verfaßten, erwähnt. — Hoch- und plattdeutsch dichtete der Holsteiner Johann Hinrich Fehrs aus Mühlenbarbeck (geb. 1838), der als Lyriker auf Storms Pfaden wandelt, eine Anzahl hochdeutscher erzählender Gedichte und dann die ungemein schlichten und wahren plattdeutschen Erzählungen „Lütt Hinnerk“, „Allerhand Slag Lüd“ (1887) und „Etgrön“ schrieb.

Zum Teil vortrefflich war in diesem Zeitalter die Kalender- und die volkstümliche geistliche Litteratur, verschmähte doch selbst ein so großes Talent wie Anzengruber nicht, Kalendergeschichten („Launiger Zuspruch und ernste Red“ mit den „Märchen des Steinklopferhans“) zu schreiben und ihr Wesen zu erläutern.

Eine ganze Anzahl tüchtiger Kalenderschreiber weist allein das Badener Land auf, wo Hebels großes Vorbild noch immer nachwirkte. Da ist zunächst der katholische Theologe Alban Stolz aus Bühl (1808—1883), der seit 1843 den „Kalender für Zeit und Ewigkeit" herausgab, allerdings ein Vorkämpfer der streitenden Kirche war, aber durch die Energie seines Wesens und seine echte Volkstümlichkeit wohl auch bei Protestanten Interesse erwecken kann. Sein Gegenfüßler gewissermaßen war der Eisenbahn-Ingenieur Albert Bürklin aus Offenburg (1816—1890), der den altberühmten „Lahrer hinkenden Boten" in der Kulturkampfzeit außerordentlich einflußreich machte, aber sein Bestes doch in harmlosen, munter erzählten Geschichten für das Volk (gesammelt in „Der Lahrer Hinkende" 1886) gab. Sehr große Verbreitung erlangten auch die von Hebels Geist direkt beeinflußten Erzählungen des Berliner Hofpredigers Emil Wilhelm Frommel aus Karlsruhe (1828—1896). Der jüngste und bedeutendste dieser Badener ist Heinrich Hansjakob aus Haslach im Kinzigthal, Stadtpfarrer zu Freiburg im Breisgau (geb. 1837). Seine Schriftstellerei ging von persönlichen Jugend- und Reiseerinnerungen aus und ward dann mehr und mehr echte Heimatkunst. Es seien von ihm die Bücher „Aus meiner Jugendzeit" (1880), „Wilde Kirschen", „Dürre Blätter", „Schneeballen" genannt. Diesen Süddeutschen sei dann noch die treffliche schweizerische Jugenderzählerin Johanna Spyri aus der Nähe von Zürich (1829—1901) angeschlossen, deren „Geschichten für Kinder und auch solche, welche Kinder lieb haben" in zahlreichen Bändchen (besonders gerühmt: „Heidis Lehr- und Wanderjahre" und „Heidi kann brauchen, was er gelernt hat") seit 1879 erschienen. — In Norddeutschland war wohl Nikolaus Fries aus Flensburg, Hauptpastor zu Heiligenstedten (1823—1894) das bedeutendste Talent. Seine Erzählungen „Unseres Herrgotts Handlanger" (1868), „Seelgöschen", „Das Haus auf Sand gebaut" u. s. w. haben energischen Realismus. Als sein Nachfolger erscheint im Ganzen sein schleswig-holsteinischer Landsmann Ernst Evers (geb. 1844), während Otto Funke aus Bremen

(geb. 1836) eine gewisse Verwandtschaft mit Hansjakob („Reisebilder und Heimatklänge") zeigt. Die historische Erzählung im frommen Sinne pflegen Johannes Andreas Freiherr von Wagner (Johann Renatus) aus Freiberg in Sachsen (geb. 1833; „Die letzten Mönche von Oybin") und vor allem der mecklenburgische Pfarrer Karl Beyer (geb. 1847), der von den jetzt lebenden protestantischen Erzählern der hervorragenste sein dürfte, übrigens auch Lebensbilder aus der Gegenwart verfaßt hat.

Im Anfang der achtziger Jahre beginnt dann die jüngere Generation, die zum Teil den Kampf in Frankreich mitgefochten hatte, bis dahin durch den Feuilletonismus zurückgedrängt, mehr hervorzutreten und bildet nun ebenfalls eine starke Gegenwirkung gegen die verderblichen Richtungen der Zeit, sei es, daß sie in deutschpatriotischem Geiste einen Ansturm auf die tote archäologische und die freche Tageskunst unternimmt, sei es, daß sie sich auf einem beschränkteren Gebiete, wie dem des Humors, völlig heimisch macht und eine bescheidene, aber gesunde Kleinkunst ausbildet. Es ist wahr, ein wahrhaft großer Dichter fehlt dieser, meist in den vierziger Jahren geborenen Generation, sie vermag den um dieselbe Zeit immer stärker werdenden Andrang der ausländischen Dichtung nicht abzuwehren, aber doch ist sie ein Beweis, daß sich deutscher Geist stets selber zu helfen vermag und gewinnt immerhin breitere Kreise des deutschen Volkes für eine wahrhaftigere Poesie zurück. An der Spitze dieser Dichter steht Ernst Adolf von Wildenbruch, geboren 1845 zu Beirut in Syrien, wo sein Vater, der von Friedrich Wilhelm II. von Preußen abstammte, Generalkonsul war. Mitkämpfer der Feldzüge von 1866 und 1870, hatte er in den siebziger Jahren außer einer Gedichtsammlung die Heldenlieder „Vionville" und „Sedan" veröffentlicht, aber seine historischen Dramen im Kasten liegen lassen müssen, bis dann die Aufführung seiner „Karolinger" durch die Meininger 1881 das Eis brach. Man darf Wildenbruchs Emporkommen ruhig als einen Sieg des nationalen und dichterischen Geistes über den französisch-jüdischen Geist des Feuilletonismus bezeichnen, und der Dichter ist sich seiner Auf-

gabe auch klar bewußt gewesen: „Die große Zeit der nationalen Einigung“, so hat er sich selber einmal ausgesprochen, „fand auf dem Gebiete der nationalen Litteratur nur ein kleines Geschlecht vor. Namentlich auf dem Gebiete des Schauspieles standen wir ganz im Banne des aus Frankreich importierten sogenannten Salondramas; die Vorgeschichte Deutschlands mit ihren Heldengestalten schien gänzlich in Vergessenheit geraten zu sein. Diese Lücke drängte es mich auszufüllen, und alle die verschiedenen Schauspiele aus Deutschlands Vergangenheit, die ins Leben zu rufen mir vergönnt war, entstanden aus diesem mächtigen Empfinden.“ In der That, hier liegt Wildenbruchs unleugbar großes Verdienst um seine Zeit, und die erbitterte Feindschaft eines großen Teiles der Kritik gegen ihn, die selbst vor Verleumdungen, beispielsweise, daß er ein Hofpoet sei, nicht zurückschreckte, erklärt sich wesentlich aus dem Haß der antinationalen Elemente gegen den nationalen Geist. Gerade die besten und wirkungsreichsten Werke Wildenbruchs: „Harold“ mit seiner scharfen Kontrastierung des französierten Normannen- und germanischen Angelsachsentums, „Der Mennonit“ und „Väter und Söhne“, auch „Das neue Gebot“ sind von der kräftigsten patriotischen Gesinnung getragen, und diese Gesinnung ist viel mehr als der sogenannte Hurrapatriotismus, wenn auch vielleicht gelegentlich etwas zu laut. Daß die Dramatik Wildenbruchs ihre Schwächen hat, daß die ernste ästhetische Kritik mit Recht an ihr sehr viel auszusetzen findet, wird niemand bestreiten, aber es war zweifellos nicht die ernste Kritik, die beispielsweise dem große poetische Schönheiten aufweisenden „Christoph Marlow“ (1885) eine Niederlage bereitete. Erst recht angefochten wurde der Dichter, als er dann mit den „Quitzows“ (1888), „Der Generalfeldoberst“, „Der neue Herr“ u. s. w. die brandenburgische Geschichte zu dramatisieren begann — da ward ihm sein enger Hohenzollernstandpunkt, der ihm als gebornem Hohenzollern doch der natürliche war, vorgeworfen und „Der neue Herr“ mit seiner Gegenüberstellung des jungen Herrschers und des alternden Kanzlers sogar als höfische Verbeugung vor Kaiser Wilhelm II.

ausgelegt, obschon nach der Erklärung des Dichters dieses Drama vor der Verabschiedung Bismarcks entstanden war, und keiner beim Scheiden des großen Kanzlers ergreifendere Worte gefunden hatte als eben Wildenbruch. Mit der „Haubenlerche", dem „Meister Balzer" und einigen Romanen näherte sich der Dichter dann dem Naturalismus, und auch das war bei ihm natürlich Sünde. Doch erwarb er sich noch einmal ein unzweifelhaftes Verdienst um die Zeitlitteratur, als er mit „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" (1895/96) den Blick des Publikums vom naturalistischen Drama abermals dem historischen Drama großen Stils zulenkte und weiter, als er mit der „Tochter des Erasmus" nationalen Geisteskampf und geistiges Epikureertum scharf kontrastierte. Als wichtigen Zeitdichter muß man Wildenbruch, der auch eine Reihe mächtiger Balladen und guter Novellen geschrieben hat, überhaupt gelten lassen, mag man über die Zukunft seines Dramas auch nicht günstig denken; er ist eine temperamentvolle Persönlichkeit voll höchsten Strebens, ein Dichter trotz alledem, kein bloßer Theatermensch. — Unter seinen mitstrebenden Zeitgenossen reicht, von dem weltverschiedenen Anzengruber abgesehen, an Phantasiefülle und Gewalt des Ausdrucks niemand an Wildenbruch heran, nicht Fitger und nicht Voß, auch nicht der wackere Hans Herrig aus Braunschweig, (1845—1892) der mit seinen Dramen höheren Stils, einem „Alexander", „Kaiser Friedrich der Rotbart", „Konradin" u. s. w. keine Erfolge hatte und dann nach seinem erfolgreichen „Lutherfestspiel" (1883) von einer deutschen Volksbühne träumte, die bis heute leider ein Traum geblieben ist, so notwendig sie als Ergänzung des dem Geschäftsgeiste vollständig ausgelieferten Theaters wäre. Viele Freunde erwarben Herrig seine hübschen humoristischen Gedichte „Die Schweine" (1876) und „Der dicke König", sowie die „Mären und Geschichten", die ihn zu den Meistern der deutschen Kleinkunst stellen. — Ein Lutherfestspiel schrieb auch Otto Devrient aus Berlin (1838—1894), bunter und farbiger als Herrig, aber nicht so schlicht und charakteristisch in der Sprache. Er ließ dem „Luther" dann noch einen „Gustav

Adolf" folgen. — Die Zahl der neu auftauchenden „ernsten" Dramatiker war auch in diesem Zeitraum sehr groß, aber meistens erregten sie nicht mehr als flüchtige Aufmerksamkeit. Eine bedeutendere litterarische Stellung hat sich Heinrich Bulthaupt aus Bremen (geb. 1849) erworben, aber nicht als Dichter, sondern als Dramaturg („Dramaturgie der Klassiker" 1882 ff.). Er versuchte dramatisch mancherlei, schrieb historische und moderne Dramen („Die Malteser" nach Schillers Idee, „Gerold Wendel", „Eine neue Welt", „Der verlorene Sohn", „Die Arbeiter"), aber er gewann keinen eigenen Stil. Als Lyriker („Durch Frost und Gluten") und Novellist ist er eigenartiger. Von den übrigen, die die üblichen Stoffe oft nicht ohne Talent, aber doch ohne zwingende Kraft bearbeiteten, seien Wilhelm Genast („Bernhard von Weimar", „Florian Geyer"), Otto Girndt („Cäsar Borgia", „Charlotte Corday", „Dankelmann", „Erich Brahe"), Murad Effendi (eigentlich Franz von Werner; „Selim III.", „Marino Falieri", „Ines de Castro", „Mirabeau"), Rudolf Bunge („Herzog von Kurland", „Nero", „Alarich"), Georg Siegert („Klytämnestra, „Kriemhild"), Karl Koberstein („Florian Geyer", „König Erich"), Ludwig Schneegans („Tristan", „Maria von Schottland", „Jan Bockold"), Otto Franz Gensichen („Gajus Gracchus", „Der Messias", „Ajas", „Robespierre"), Karl Weiser („Karl der Kühne", „Penelope", „Am Markstein der Zeit" — Nero —, „Rabbi David", „Ulrich von Hutten"), Wilhelm Henzen („Martin Luther", „Ulrich von Hutten", „Schiller und Lotte", „Die heilige Elisabeth", „Parzival", „Der Tod des Tiberius"), Julius Riffert („Heinrich IV." „Alexander Borgia") genannt. Ihre Werke, mögen sie auch hier und da aufgeführt und zum Teil nicht ohne realistische Elemente sein, können doch nur den Litteraturhistoriker, der die Wandlung der Dramenstoffe beobachtet, interessieren.

Unter den Lyrikern und Erzählern dieses Geschlechts stoßen wir zunächst auf eine Gruppe, die wir passend als die der norddeutschen Kleinkünstler bezeichnen könnten. Das schlichte Lied, im besonderen auch das Kinderlied, das Märchen, die kleine

humoristische Erzählung sind die mit Vorliebe von ihnen gepflegten Gattungen, und die meisten dieser Dichter haben auch persönliche Beziehungen zu einander. Der älteste von ihnen ist der berühmte hallische Chirurg Richard von Volkmann, als Dichter Richard Leander (1830—1889), dem der französische Feldzug die hübschen Märchen „Träumereien an französischen Kaminen“ (1871) schenkte, und der außerdem einen Band teilweise sehr reizvoller „Gedichte“ (1878) gab. Seinen Gegenpol innerhalb dieser Richtung bezeichnet der derbe Humorist Wilhelm Busch aus Wiedensahl in Hannover (geb. 1832), dessen Schwankbücher „Max und Moritz“ und „Hans Huckebein“ sowie die satirischen „Der heilige Antonius von Padua“, „Die fromme Helene“, „Pater Filucius“ u. s. w. ebensowohl durch ihre genialen Bilder wie ihre drastischen Texte wirken. Alle übrigen Dichter dieser Gruppe finden sich in Berlin zusammen und sind dort meist noch jetzt schaffend thätig, so Johannes Trojan, der Redakteur des Kladderadatsch (geb. 1837 zu Danzig), der gute lyrische Gedichte, realistische Skizzen und vor allem die Texte zu zahlreichen Bilderbüchern verfaßt hat, so Julius Lohmeyer aus Neiße (geb. 1835), gleichfalls hauptsächlich Kinderdichter, neuerdings aber auch als Novellist hervorgetreten, so Heinrich Seidel aus Perlin bei Wittenburg in Mecklenburg (geb. 1842), der ursprünglich Ingenieur war und von allen diesen den größten Ruf erlangte. Er ist als Lyriker stark von Theodor Storm beeinflußt („Blätter im Winde“ 1872, „Glockenspiel“ 1889) und hat sich durch seine „Vorstadtgeschichten“ (1880, 1888) mit der Gestalt des Leberecht Hühnchen als liebenswürdigen Humoristen erwiesen, der auch im Weltstadttrubel die originellsten Gestalten zu finden und das Glück stillen Behagens inmitten all der modernen Unruhe trefflich darzustellen weiß. Einer leisen Selbstgefälligkeit, wie sie sich bei Kleinmalern leicht einstellt, ist auch er freilich nicht entgangen und hat so das schlechthin Unbedeutende wohl auch öfter zu wichtig genommen. Große Erfolge erzielte auf verwandtem Gebiete Julius Stinde aus Kirchnüchel in Holstein (geb. 1841), der als Dichter Hamburger

Volksstücke begann und dann der Berliner „Familie Buchholz“ zu einer gewaltigen Berühmtheit verhalf. Er geht freilich auf viel gröbere Wirkungen aus als Seidel, entbehrt aber doch nicht, was man wohl einmal hervorheben muß, des sicheren Blickes für das Charakteristische im Berliner Volkstum. Zu umfassenderen Romanproduktionen schritt von diesen Dichtern Viktor Blüthgen aus Zörbig in der Provinz Sachsen (geb. 1844) fort und vermochte in der That gute Zeitbilder mit einem starken humoristischen Element („Aus gärender Zeit“ 1884, später „Frau Gräfin“) zu geben, verfaßte auch zahlreiche Novellen, Märchen („Hesperiden“) und „Gedichte“, darunter reizende Kinderlieder. Als der bedeutendste von allen erscheint aber der jüngste, Hans Hoffmann aus Stettin (geb. 1848), mit dem wir wieder auf das Gebiet der „großen“ Litteratur gelangen. Wohl haben wir auch von ihm Gedichte und Märchen, die seine Verwandtschaft mit den ebengenannten Dichtern aufzeigen, in der Gesamtheit seines Schaffens aber muß man ihn als einen berufenen Nachfolger der großen Talente des poetischen Realismus bezeichnen; überall trifft man bei ihm auf Elemente, die an diese, an Storm, Keller, Konrad Ferdinand Meyer, an Reuter und Raabe, freilich auch wohl an Paul Heyse und Wilhelm Jensen gemahnen, aber überall ist doch die selbständig prägende Individualität des Dichters nicht zu verkennen, und mit Vorliebe bewegt er sich auch auf seinem pommerschen Heimatboden. Formell bezeichnet Hans Hoffmann sogar einen Fortschritt, er ist, soviel ich sehe, der erste deutsche Dichter, der das Instrument der deutschen Prosa vollbewußt „poetisch“ zu behandeln versucht hat (Heyse und K. F. Meyer erstreben doch noch etwas anderes), vielfach mit so großem Glück, daß man seine Novellen und Mären mit Genuß recitieren hört. Als sein Hauptwerk gilt der Roman „Der eiserne Rittmeister“ (1890), der in der napoleonischen Zeit spielt und, wohl unbeeinflußt von Nietzsche, das Thema des Übermenschen behandelt; schwächer, wenn auch immerhin noch tüchtig ist der zweite Roman „Wider den Kurfürsten“ (1894). Am bekanntesten ist Hoffmann durch

seine zahlreichen Novellensammlungen geworden („Unter blauem Himmel“ 1881, „Der Hexenprediger und andere Novellen“, „Im Lande der Phäaken“, „Neue Korfugeschichten“, „Von Frühling zu Frühling“, „Das Gymnasium zu Stolpenburg“, „Geschichten aus Hinterpommern“, „Bozener Mären und Geschichten“, „Ostseemärchen“, „Aus der Sommerfrische“), die eine starke Stimmung fast alle, vielfach aber auch scharf geschnittene Silhouetten und bedeutenden Gehalt haben. — Nimmt man, wie es wohl möglich wäre, Baumbach (mit seinem Besten) und Heinrich Steinhausen, Hans Herrig und J. H. Fehrs noch zu dieser Gruppe, so erscheint sie als die herrschende in Norddeutschland, die gegenüber dem Industrialismus die Poesie vertritt. Auch Lyriker wie Otto von Leixner aus Saar in Mähren (geb. 1847), Max Kalbeck aus Breslau, Alexis Aar (Anselm Rumpelt) aus Radeberg bei Dresden und manche andere kann man ihr im Notfall hinzuzählen, weiter noch einige tüchtige Erzähler. So zunächst August Niemann aus Hannover (geb. 1839), dessen Romane „Die Grafen von Altenschwerdt“, „Bacchen und Thyrsosträger“, „Eulen und Krebse“ u. s. w. gegen die verderblichen Geister der Zeit energisch zu Felde ziehen, so vor allem Theodor Hermann Pantenius aus Mitau in Kurland (geb. 1843), Redakteur des „Daheim“, der in seinen Romanen und Erzählungen („Allein und frei“, „Die von Kelles“) das Leben seiner Heimat in Gegenwart und Vergangenheit realistisch und in konservativ-religiösem Sinn darstellt, so etwa noch den erst in den neunziger Jahren bekannt gewordenen Hermann Oeser aus Lindheim (geb. 1849). Das stärkste Frauentalent (nach der Ebner-Eschenbach selbstverständlich) dieser Zeit, wenn auch nicht ganz dieser Richtung war wohl Sophie Junghans aus Kassel (geb. 1845), deren Romane („Käthe“ 1876, „Haus Eckberg“ u. s. w.) zwar im Kerne etwas nüchtern-verständig, aber doch auch gehaltvoll sind. Erwähnung verdienen auch einige Spezialistinnen: Emmy von Dincklage mit ihren Emsland-, A. v. d. Elbe (Auguste von der Decken) mit ihren Lüneburger Geschichten. Von den katholischen Erzählerinnen erlangte die Westfalin Ferdinande von Brackel den größten Ruf.

Die Süddeutschen dieser Zeit sind etwas „eigenwilliger" als die Norddeutschen und gehen nicht zu einer geschlossenen Gruppe zusammen. Unter den Schwaben gilt nach J. G. Fischer, der erst in dieser Periode berühmt wird, Eduard Paulus aus Stuttgart (geb. 1837) als der bedeutendste Lyriker und auch als specifisch-schwäbischer Humorist. Seine „Gesammelten Dichtungen" erschienen 1892. Erwähnt seien außerdem noch das humoristische Epos „Krach und Liebe. Aus dem Leben eines modernen Buddhisten" und „Der neue Merlin". — Eine ganz eigentümliche Erscheinung ist der Bauer Christian Wagner aus Warmbronn bei Leonberg (geb. 1835), dessen Weltanschauung in der indischen Philosophie wurzelt, und der in seinen verschiedenen Veröffentlichungen, „Märchenerzähler, Brahmine und Seher" (1884), „Sonntagsgänge", „Balladen und Blumenlieder", „Weihgeschenke", „Neuer Glaube" lyrisch-reflektive Poesie von großer Anschauungskraft und ungewöhnlich feiner Naturbeseelung giebt. — Der litterarisch einflußreichste dieser Schwaben, durch seine ästhetisch im Sinne Friedrich Theodor Vischers und außerdem in entschieden nationalem Geiste weit über seine Heimat hinaus wirkenden Schriften („Diesseits von Weimar", „Schiller und seine Dramen" u. s. w.) allgemein bekannt ist Karl Weitbrecht aus Neu-Hengstedt bei Kalw (geb. 1847), der mit seinem Bruder Richard (geb. 1851) als schwäbischer Dialekterzähler, außerdem als Lyriker („Gedichte" 1880) und Dramatiker („Sigrun", „Schwarmgeister") hervortrat. — Für das größte poetische Talent des neueren Württembergs halte ich jedoch Isolde Kurz aus Stuttgart (geb. 1853), die Tochter Hermann Kurz' — ihr würde man etwa unter den Süddeutschen dieselbe Stellung einzuräumen haben wie Hans Hoffmann unter den Norddeutschen, nur daß sie als Frau dem modernen „Nervosismus" doch etwas zugänglicher ist als der Mann. Ihre jeder Konventionalität mit Glück ausweichenden, ganz unzweifelhaft tief heraufholenden und zart gestaltenden „Gedichte" erschienen 1889. Als Erzählerin erwies sie sich in den „Florentinischen Novellen" (1890) zunächst als Schülerin

K. F. Meyers, gelangte in den „Phantasieen und Märchen“ und den „Italienischen Erzählungen“ dann aber auch zu selbständigen Bildungen. Wie gesagt, sie steht der Moderne näher als die übrigen hier genannten Dichter (wie sie denn in der später zu erwähnenden Ricarda Huch eine vielfach verwandte Genossin hat), weist aber doch auch in die Tage Kellers und Konrad Ferdinand Meyers zurück. — Von den Bayern gehört außer dem schon erwähnten Karl Stieler Max Haushofer aus München (geb. 1840), der auch Mitglied des Krokodils war, dieser Generation an. Er schrieb die großen Dichtungen „Der ewige Jude“ (1886) und „Die Verbannten“, die „Geschichten zwischen diesseits und jenseits“ und den Zukunftsroman „Planetenfeuer“. Den Münchnern nahe steht auch der Badener Heinrich Vierordt aus Karlsruhe (geb. 1855), der einzelne kräftige Balladen und plastische Reisegedichte verfaßte. Unter den Schweizer Dichtern ist zunächst der aus Mähren stammende, aber in der Schweiz heimisch gewordene Joseph Viktor Widmann (geb. 1842) zu nennen, der für mich in der Gesamtheit seiner epischen Dichtungen, Romane, Novellen, Dramen zwar keine bestimmte Physiognomie hat, aber hier und da wie in der Humoreske „Rektor Muslins italienische Reise“, der Verserzählung „Bin der Schwärmer“ und der „Maikäferkomödie“ doch Glückliches schuf, und dann als der bedeutendste seit Konrad Ferdinand Meyers Tod Karl Spitteler (zuerst Felix Tandem) aus Luzern (geb. 1845), eine jener Schweizer Renaissancenaturen, deren plastisches und malerisches Vermögen immer wieder Erstaunen weckt. Seine lyrischen Gedichte „Schmetterlinge“, seine „Balladen“, seine großen epischen Dichtungen „Prometheus und Epimetheus“ und „Olympischer Frühling“ sind samt und sonders Zeugnisse einer gewaltigen, zwar von großen Mustern der bildenden Kunst abhängigen, aber dafür poetisch selbständigen Phantasie, und vermag man auch an eine Zukunft der Epik, wie sie Spitteler vorschwebt, nicht zu glauben, als dichterische Persönlichkeit wird dieser Schweizer doch unserer Litteratur erhalten bleiben. — Endlich seien aus der katholischen Litteratur der Zeit noch

Ludwig Brill aus Emlichheim in der Grafschaft Bentheim (1838—1886), der mit seinem „Singschwan" (1882) und anderen epischen Dichtungen im Ganzen auf der Bahn J. W. Webers schritt, und Edmund Behringer aus Babenhausen im bayerischen Schwaben (geb. 1828), der schon in den fünfziger Jahren begann, aber sein Größtes 1879 in den „Aposteln des Herrn" versuchte, erwähnt. An großen dichterischen Wagnissen — es sei noch auf des galizischen Juden Siegfried Lipiners „Entfesselten Prometheus" (1876) und Karl Köstings „Weg nach Eden" (1884) hingewiesen — mangelte es überhaupt den späteren siebziger und beginnenden achtziger Jahren nicht, ja, die Wendung zum Besseren war unzweifelhaft da, aber es fehlte eine wahrhaft große Persönlichkeit unter den Dichtern der Zeit, und die Litteratur des Auslandes war unzweifelhaft weit stärker als die deutsche, zumal sie von allen Seiten, nicht bloß mehr, wie früher in der Regel, von Westen eindrang. Und die Jugend der Zeit, mit den Klassikern überfüttert, in völliger Unkenntnis der großen realistischen Entwickelung lebend, von dem litterarischen Tagestreiben der noch immer mächtigen Archäologen und Feuilletonisten angeekelt, verfiel ihr, der Ausland-Litteratur, fast völlig und wurde durch sie zu einem neuen Sturme und Drange fortgerissen, der freilich auch aus den allgemeinen deutschen Verhältnissen recht wohl erklärlich ist.

Am Ende der siebziger und zu Beginn der achtziger Jahre tritt überhaupt eine der großen Wendungen im deutschen Leben ein, die viel wichtiger sind als alle Kriegs- und sonstigen äußeren Ereignisse, weil sie das Schicksal der Nation auf die Dauer bestimmen: Es ist, kann man einfach sagen, der Bruch des deutschen Volkes mit dem Liberalismus. Das ungeheure Anschwellen der sozialdemokratischen Stimmen bei den Reichstagswahlen von 1877, die Attentate Hödels und Nobilings 1878, Bismarcks Übergang zur Schutzzollpolitik und Inaugurierung der Sozialreform sind die politischen Vorgänge, die jene Wendung anzeigen; bedeutungsvoller sind für uns selbstverständlich die

Symptome der geistigen Bewegungen, und da ist es nun schwerlich zu bestreiten, daß die sozialen und sozialistischen Ideen den Sieg über die liberalen davongetragen hatten und immer mächtiger in Leben und Litteratur zu wirken begannen. Der gesunde Kern aller sozialistischen Anschauungen, daß schon im nationalen Interesse die Masse des Volkes nicht bedingungslos der Ausbeutung der kapitalistischen Kreise ausgeliefert werden dürfe, und daß jeder Einzelne das Recht auf eine menschenwürdige Existenz, ja, auch auf einen bestimmten Anteil der erworbenen Kulturgüter habe, hatte sich nach und nach für fast alle Gebildeten als unverwerflich herausgestellt und zugleich war auch eine neue seelische Macht entstanden, die man einfach als Sozialgefühl bezeichnen kann. Unzufriedene Elemente gingen jetzt vielfach direkt zur Sozialdemokratie über, und auch die stürmische Jugend wandte sich ihr vielfach zu, um so eher, als sie unter dem Regiment Bismarcks, besser vielleicht, unter dem Druck seiner gewaltigen Persönlichkeit keine freie Bahn für selbständige Bethätigung ihrer Kräfte finden zu können glaubte. Die klareren und entschiedenen Geister, die wahrhaft nationalgesinnten Männer erkannten freilich, daß bei der sozialdemokratischen Partei kein Heil zu finden sei, denn außer dem berechtigten Vorkampf für die Arbeiter widmete sich diese auch der Vertretung der alten unheilvollen internationalen und radikalen Ideen und der Verbreitung der rein materialistischen Weltanschauung und geriet dazu mehr und mehr unter die Herrschaft des kapitalistischen Judentums, das sie, von seiner bekannten Neigung zum zersetzenden Radikalismus abgesehen, als Schreckmittel für die ihm abgeneigten Elemente der Gesellschaft und zugleich auch zur Störung jeder positiv-nationalen Arbeit, die seiner eigenen Herrschaft gefährlich zu werden drohte, benutzte. So kam es denn zu einer Reihe von Versuchen, der Übermacht der Sozialdemokratie in den Volkskreisen entgegen zu arbeiten und doch die gesunden sozialen Ideen zu retten. Schon im Anfang der siebziger Jahre war jene Richtung des konservativen Sozialismus hervorgetreten, die sich in der Hauptsache an

die Lehren des Nationalökonomen Johannes Karl Rodbertus (1805—1875) anschloß und, weil sie vornehmlich in den Kreisen der Universitätsprofessoren Anhang fand, als Kathedersozialismus bezeichnet wurde. Die Berliner Professoren Gustav Schmoller aus Heilbronn (geb. 1838) und Adolf Wagner aus Erlangen (geb. 1835) sind die bekanntesten der Kathedersozialisten geworden; letzterer hat sich aber dann einer christlich-sozialen und entschieden nationalen Richtung zugewandt. Eine Partei für diese zu schaffen unternahm der Berliner orthodoxe Hofprediger Adolf Stöcker aus Halberstadt (geb. 1835) und brachte es durch seinen Kampf gegen Liberalismus und Judentum dazu, eine der bestgehaßten Persönlichkeiten in ganz Deutschland zu werden. Er hat unzweifelhaft das Verdienst, die Augen der deutschen Geistlichkeit auf die ihr doch am ersten naheliegenden sozialen Fragen gelenkt und dem üblichen Indifferentismus dieser Kreise ein Ende gemacht zu haben. Selbst ein Teil der katholischen Geistlichkeit ward sozial, wie es das Beispiel Franz Hitzes beweist. Große Hoffnungen setzte man auf Friedrich Naumann aus Störmthal (geb. 1860), der im Anfang der neunziger Jahre eine entschieden national-soziale Partei gründete, auch unter den Gebildeten viel Anhang fand, aber dennoch, wie wir jetzt schon erkennen können, vollständig scheiterte, und zwar, weil er als Bindemittel zwischen Nationalismus und Sozialismus den alten Liberalismus benutzen zu können glaubte, rein demokratische und „industrielle" Ideale aufstellte und „modern" sein wollte, während doch entschieden nationale und zugleich soziale Politik zweifellos nur auf konservativem Boden möglich ist. Als Schriftsteller kam Naumann über einen glänzenden Feuilletonismus nicht wesentlich hinaus. Großen Einfluß auf die Gebildeten gewann auch der ehemalige altkatholische Pfarrer Karl Jentsch aus Landshut in Schlesien (geb. 1833), der in seiner Schrift „Weder Kommunismus noch Kapitalismus" die kleinbäuerliche Kolonisation als das soziale Heilmittel hinstellte. Jedenfalls beweisen alle diese Erscheinungen, daß das soziale Zeitalter gekommen war, und wenn es auch nicht gelang, der Sozial-

demokratie nennenswerten Abbruch zu thun, so ward doch der gefährliche Grundsatz des „Laissez faire“ endlich aus der Welt geschafft. Auch die Bestrebungen, dem Volke Anteil am Kulturleben zu geben, mehrten sich; es sei hier nur auf die des Direktors der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark („Die Kunst in der Schule“ 1887) und die von Ferdinand Avenarius (Meisterbilder fürs deutsche Haus) hingewiesen. Das ist allerdings auch nicht zu bestreiten, daß sich durch die sozialen Bestrebungen die alte Humanitätsduselei unter neuen Formen einschlich, und daß trotz aller nationalen Etiketten auch der alte Kosmopolitismus — die soziale Frage ist ja international — wiederkehrte. Eine ziemlich gleichartige europäische Friedenskultur demokratischen und nebenbei bildungsmäßigen und ästhetischen Charakters wurde das Ideal zahlloser Sozialgesinnter — vor allem die Juden hatten ihre besondere Freude daran.

Da war es denn außerordentlich ersprießlich, daß der größte Geist der Zeit, der nun endlich zur Wirkung gelangte, ganz andere Ideale hegte und sie mit leidenschaftlicher Inbrunst und überlegener Geistes- und Darstellungskraft vertrat: Friedrich Wilhelm Nietzsche aus Röcken bei Lützen, geboren am 15. Oktober 1844, gest. am 25. August 1900 zu Weimar, hat seine Hauptbedeutung darin, daß er, ganz allgemein gesprochen, das demokratische Ideal, das seit Rousseau die europäische Kultur im Ganzen beherrscht hatte, ablöste und durch ein aristokratisches ersetzte. Ob man sich zu Nietzsches Auffassung der Entwickelung der Menschheit bekennt, ob man an sein Zukunftsideal des Übermenschen glaubt, ist dabei ziemlich gleichgültig, der entscheidende Punkt ist, ob man das Recht der Persönlichkeit den sozialen Organismen gegenüber anerkennen und dem individuellen Leben Selbstwert zuschreiben will oder nicht. Ohne Zweifel ist Nietzsches Annahme einer Herren- und Sklavenmoral nur eine wissenschaftliche Hypothese, die die historische Auffassung im großen Stil erleichtert, das historische Leben ist viel komplicierter, als daß man mit solchen Grundanschauungen reichte, aber als Idee ist jene Annahme sicherlich außerordentlich fruchtbar, um-

somehr, als sie sich mit der wissenschaftlich zu begründenden Rassentheorie zwanglos verbinden läßt. Nietzsche war überhaupt der Mann der großen Kontrastanschauungen, die der in fachmännische Einzeluntersuchungen versunkenen Wissenschaft die halbvergessenen wahren und ewigen Probleme in gleichsam blitzartiger Beleuchtung aufs neue erhellten — für die Ästhetik hat er z. B. die großen Gegensätze der Apollinischen und Dionysischen Kunst herausgearbeitet —, daneben der größte „Widersprüchler“ und Selbstüberwinder unserer Litteratur. Ihn seiner vollen Bedeutung nach zu charakterisieren oder nur zu erkennen dürfte in unseren Tagen noch nicht möglich sein, ich traue es mir jedenfalls nicht zu. Soviel ist aber klar, daß er am Ende der deutschen Kulturentwickelung, die mit dem Sturm und Drang einsetzt, steht und alle ihre Schlachten in seinem Geiste noch einmal geschlagen hat. Der Natur nach ist er am meisten den Romantikern, Hölderlin und Novalis, Friedrich Schlegel und Schleiermacher verwandt — auf einige Einzelheiten habe ich bereits bei der Behandlung der Romantik aufmerksam gemacht. Aber auch mit den Jungdeutschen und Junghegelianern hat er manches gemein, u. a. mit Feuerbach, dem Feinde des Christentums, mit Daumer und Max Stirner. Den engsten Anschluß findet er dann an Schopenhauer und Richard Wagner, und das war kein Wunder; denn seine Jugendentwickelung fiel in die erste Hälfte der siebziger Jahre, und da gab es für die ideale Natur, die sich von dem liberalen Bildungsphilisterium und dem deutschen Hurrapatriotismus abgestoßen fühlen mußte, kein anderes Heil, als sich diesen großen Geistern, dem Philosophen des Pessimismus und dem Mann des Kunstwerks der Zukunft zuzuwenden. Die ersten Schriften Nietzsches, seine „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872) und die „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ zeigen ihn denn in beider Bann, wenn auch schon als durchaus selbständigen Denker. Dann glaubt er zu erkennen, daß Wagners Kunst Decadence, die Höhe der Decadence ist, überhaupt wird nun dieser Begriff (mit Recht) der ausschlaggebende für seine Betrachtung des

Lebens der Gegenwart, und er selbst sucht sich durch schärfste verstandesmäßige Kritik, die sich zum Teil an die alte Aufklärung, vielleicht auch an Dühring anschließt, von der Decadence zu befreien. Das ist der Standpunkt seiner nächsten Schriften, der Aphorismensammlungen „Menschliches, Allzumenschliches“, „Morgenröte“, „Die fröhliche Wissenschaft“, in denen er freilich immer positiver wird, bis er dann in „Also sprach Zarathustra“ (1883) sein positives Hauptwerk giebt, das Buch vom Übermenschen, alles in allem eine gewaltige Dichtung im Prophetenstil. Neue Aphorismensammlungen „Jenseits von Gut und Böse“, „Zur Genealogie der Moral“, „Götzendämmerung“, die Schriften „Der Fall Wagner“ und der „Antichrist“ folgen, die letzteren, während ihr Verfasser schon dem Wahnsinn verfallen ist, und noch heute ist die ungeheure Ausbeute der Nietzscheschen Geisteswerkstatt nicht voll zu Tage gefördert. Wie gesagt, ich maße mir kein abschließendes Urteil über die Bedeutung Nietzsches an, sehe aber natürlich, daß er als historischer Betrachter und Empfinder und als Moralpsycholog einer der feinsten, fruchtbarsten und anregendsten Geister ist, die wir je gehabt haben, und glaube, daß eine Revision unserer sämtlichen Kulturwerte an seiner Hand nur ersprießlich sein kann, wenn man sich zuletzt auch von seinen Endresultaten abwenden mag. Daß er einer unserer größten Prosaisten, der größte deutsche Aphoristiker, der seiner Form nicht bloß gedanklichen Gehalt, sondern auch Stimmungs-, ja rhythmische Reize zu verleihen wußte, und als Gesamterscheinung eine große Künstlernatur, wenn auch nicht specifisch-dichterisches Genie ist, halte ich natürlich auch für unbestreitbar. Unangenehm ist mir freilich sein modernes Europäertum, das ihn zu direkten Ungerechtigkeiten gegen das Deutschtum und echt deutsche Geister verführt, aber ich sehe wohl, wie er dazu kam, und daß ein Geist wie der seinige der völligen Ungebundenheit bedurfte. Zuletzt ist er ja doch selbst ein so charakteristischer deutscher Geist (einer bestimmten Richtung) wie nur irgend einer, nur auf dem Boden der deutschen Kultur konnte er gedeihen, und was ihm die fremden Kulturen gegeben

haben, ist viel unwesentlicher, als er selber annahm. Wie er auf unser Geistesleben, und zwar mehr auf die Dichtung als auf die Wissenschaft -- das kann ja übrigens noch kommen — von dem größten Einflusse wurde, werden wir bald sehen.

Was die große Masse der Gebildeten Nietzsches Schriften entnahm, waren natürlich nur Schlagwörter und etwas Zarathustra-Stimmung: er ist kein Mann, der für ein ganzes Volk von Bedeutung werden kann, dazu hat er sich viel zu sehr vom Volksboden gelöst. Aber der antidemokratische Zug in ihm war überhaupt der der Zeit, mindestens ebenso stark wie der soziale, und er verband sich mit dem ausgeprägt nationalen und schuf nun auch seinerseits ein neues Kulturideal, das dem geschilderten demokratischen scharf gegenübertrat. Wenn Nietzsche von „atavistischen Anfällen von Vaterländerei und Schollenkleberei" geredet hatte, so hatte er damit nur erwiesen, daß er in der charakteristischen Weltfremdheit des deutschen Gelehrten dahinlebte; in der That war der neue Nationalismus nichts weniger als Atavismus, sondern zwingender Selbsterhaltungstrieb; denn niemals hatten und haben die europäischen Nationen einander schärfer und entschiedener gegenübergestanden als in der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart, trotz der ziemlich einheitlich gewordenen Civilisation jede entschlossen ihr eigenes Wesen nicht nur zu bewahren, sondern auch dafür den größtmöglichen Raum auf der Erde zu erkämpfen. Es ist wirklich schwer zu begreifen, wie ein Mann wie Nietzsche, der doch das Recht der eigenen Individualität bis in die letzten Konsequenzen verfolgte, zu der ungeheuren Unterschätzung der Volksindividualität, die doch sicher nicht minder stark ist, gelangen konnte, aber es scheint hier sein romantischer Haß gegen den Staat mitgespielt zu haben. Nun, das deutsche Volk war immer noch mit Fichte überzeugt, daß der Glaube des Menschen an seine Fortdauer auf Erden sich auf den Glauben an die Fortdauer seiner eigenen Nation gründe, und verspürte wenig Lust zu Gunsten etwa der angelsächsischen Vettern oder des russischen Nachbars oder gar der Juden abzudanken, da es sich immer noch nicht für eine minderwertige Nation halten konnte.

Noch lebte ja auch, wenn auch seit 1890 verabschiedet, Bismarck, ja, dieser Große wurde erst jetzt wahrhaft der getreue Eckart seines Volkes, unablässig zur Eintracht und gegenseitiger Duldung innerhalb der Nation mahnend, vor allem auch als Feind der modernen Uniformierung und Verflachung die Pflege des Stammestums empfehlend. Und er stand nicht allein: Unerschrocken und treu, oft leidenschaftlich kämpfte neben ihm der Historiker Heinrich von Treitschke aus Dresden (1834—1896) für unser Volkstum und nationale Politik, einer der schärfsten Feinde des gewöhnlichen Liberalismus und des Judentums, einer der besten Erzieher zu wahrhaft nationaler Gesinnung und wirklichem politischen Verständnis. Mag man seinem Hauptwerk, der „Deutschen Geschichte im neunzehnten Jahrhundert" (1879 ff.) Einseitigkeit und was weiß ich sonst vorwerfen, einseitiger wie die übliche liberale Geschichtschreibung, die Mythe auf Mythe gehäuft hatte, war er schwerlich, von dem verbohrten Radikalismus gar nicht zu reden, der über die üblichen Schimpfereien auf Fürsten, Junker und Pfaffen kaum je hinausgekommen ist. Wie hoch Treitschke auch als rein aufnehmender und ästhetischer Geist über dem liberalen Durchschnitt stand, das beweisen seine Essays über Hebbel und Ludwig, die zu einer Zeit erschienen, als diese beiden Großen für das liberale Deutschland überhaupt tot waren, und die litteraturhistorischen Partien seiner „Deutschen Geschichte", die trotz einiger Menschlichkeiten wie der Überschätzung Freytags zu dem Besten gehören, was wir auf diesem Gebiete besitzen. — Nur auf kleinere Kreise, auf diese aber auch um so mächtiger und tiefer übte Paul de Lagarde (eigentlich Bötticher) aus Berlin (1827—1891), von Haus aus Orientalist, Einfluß, und zwar ganz in germanisch-individualistisch-aristokratischem Sinne. Seine „Deutschen Schriften" (1886) behandeln das Verhältnis des deutschen Staates zu allen geistigen Mächten der Zeit und treten oft sehr scharf gegen die radikalen Elemente im deutschen Leben und gegen die Scheinkultur unserer Tage auf. Die innere Einheit des deutschen Volkes schien ihm nur durch Rückgreifen auf den „echt deutschen Individualismus unserer Väter" erreich-

bar, „der jetzt keinen Schaden mehr thun wird, da er in festem Rahmen beschlossen bleibt, der jetzt unumgänglich ist, damit die Form nicht des Inhalts entbehre.“ Der „Sekundanerkultur“ stellte er eine große und allgemeine Volksbildung als Ideal gegenüber, die er aber nur „in einem germanisch, das heißt aristokratisch gegliederten Staatswesen“ für möglich hielt. Sich vielfach mit Nietzsche berührend (er war auch Dichter), blieb er doch auf dem sichern Boden des Volkstums. — Einen ungewöhnlichen Erfolg errang im Jahre 1890 das Buch eines Anonymus, der sich später als ein Dr. Julius Langbehn enthüllte: „Rembrandt als Erzieher“. Von Lagarde, auch vielleicht von Nietzsche beeinflußt, entwickelte der Rembrandtdeutsche die Notwendigkeit der Bodenständigkeit und Volkstümlichkeit (in einem tieferen Sinne) aller Kultur und zwar vornehmlich an seinem eigenen niederdeutschen Volkstum. Die Fülle der Ideen und die Macht des Ausdrucks in dem Buche machten es in der That zu einer bedeutenden Erscheinung, wenn auch eine starke Neigung zu geistreichen Konstruktionen und Paradoxien nicht zu verkennen war. Überhaupt begannen nun Volkstum und Rasse als die stärksten und am sichersten erkennbaren historischen Entwickelungsmächte eine immer größere Rolle in Wissenschaft und Weltanschauung zu spielen, man begann endlich zu begreifen, daß Blut ein besonderer Saft sei, und die Lehren des alten Humanismus und Kosmopolitismus wollten auch in ihren modernen Maskierungen nirgends mehr recht verfangen, so eifrig sie bei uns namentlich das Judentum auch immer noch an den Mann zu bringen suchte. Die großen Werke des normannischen Grafen Gobineau („Essai sur l'inégatité des races humaines“, 1855, 2. Aufl. 1884) und später des Engländers Houston Stewart Chamberlain („Das neunzehnte Jahrhundert“, erster Band „Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts“ 1899) erlangten in Deutschland eine große Verbreitung und gewannen wohl die Mehrzahl der Gebildeten für die Rassentheorie, deren vollständige und sichere Durchführung der Wissenschaft ja freilich noch große Aufgaben stellt, und deren

Anwendung auf die komplicierten modernen Verhältnisse ja so ganz leicht nicht ist, die aber doch immerhin ein festeres Fundament für Geschichtsauffassung und Geschichtschreibung bildet als die bloße Ideenentwickelung. Mehr praktisch und in engeren Grenzen hatte sie seit Beginn der neunziger Jahre der Karlsruher Otto Ammon vertreten, und auf das Gebiet der deutschen Politik wandte sie Friedrich Lange aus Goslar, zuerst Herausgeber der „Täglichen Rundschau" und dann der „Deutschen Zeitung", („Reines Deutschtum" 1893) an. Das Resultat dieser ganzen Entwickelung war ein entschiedener Nationalismus in Deutschland, der jenem demokratischen Ideal einer gleichartigen europäischen Friedenskultur das einer erobernden ausgeprägt nationalen gegenüberstellte, dazu, wie angedeutet, durch die Zuspitzung der politischen Verhältnisse auf der ganzen Welt gezwungen. Diese nationale Kultur braucht nicht antisozial zu sein; denn sie setzt soziale Verhältnisse voraus, die die Entwickelung aller kräftigen Individuen auch des eigentlichen Volkes ermöglichen, aber sie ist freilich absolut individualistisch, weiter, da sie die historischen Mächte anerkennt, konservativ, aber wiederum auch expansiv, da sie die Menschheitentwickelung für ewige Zeiten an die rassenhaft bestimmten Volksindividualitäten gebunden glaubt und den Kampf in jeder Gestalt, nicht den Frieden als das Völker wie Individuen zu der Höhe der ihnen bestimmten Ausbildung führende Milieu erachtet, dabei nie vergessend, daß das Beste immer aus Eigenem, dem Urgrunde des Volkstums kommt.

Unzweifelhaft ergeben die eben geschilderten sozialen und nationalen Strömungen die große geistige Bewegung unserer Zeit. Sie zeigt sich natürlich auch in der Litteratur im engeren Sinne, in der Dichtung, aber man kann nicht gerade behaupten, daß diese durchweg „auf der Höhe der Situation" sei — läßt sich doch mit einiger Bestimmtheit sagen, daß, nachdem im vorigen Zeitraum, seit dem Sinken des Realismus die Musik die künstlerische Vormacht in Deutschland gewesen, nun die bildenden Künste an der Spitze der Entwickelung stehen (beide sind internationaler und wiederum individueller als die Poesie), die

Dichtung unserer Tage aber der großen Persönlichkeiten im allgemeinen entbehrt. Doch ist die im Beginn der achtziger Jahre einsetzende neue litterarische Bewegung, soviel sie auch schon überwunden hat, augenscheinlich erst bis zur Hälfte ihres Weges gelangt, und wir haben uns also vor einem abschließen wollenden Urteil zu hüten. — Sie, die Moderne, wie wir die Bewegung mit dem Namen, den sie sich selbst gegeben hat, nennen wollen, ist zunächst durchaus vom Ausland bestimmt, und zwar vielleicht stärker als irgend eine vor ihr. Das soll man aber nicht damit erklären, daß nun wirklich eine europäische Gesamtlitteratur im Entstehen begriffen sei, sondern aus dem traurigen Zustande, in dem mächtige Entwickelungen des Auslands die deutsche Litteratur am Ende der siebziger und noch zu Beginn der achtziger Jahre fanden. Konventionalismus, Feuilletonismus, Decadence — in diesen Begriffen haben wir die Haupteindrücke, die wir empfingen, zusammengefaßt. Nun war sicherlich auch außerhalb Deutschlands Decadence, ja, bei einzelnen Nationen eine noch viel schlimmere, aber während bei uns in zum Teil durch den äußeren Aufschwung des Reiches verursachter nationaler Blindheit oder durch die allgemeine Bildungsheuchelei eine große Verdunkelung oder Verschleierung der wahren Zustände stattfand, entstand in den meisten übrigen Kulturländern eine mächtige Wahrheitskunst, die die neuen sozialen und sittlichen Probleme mit vollster Unerschrockenheit und entschiedenster, gleichsam naturwissenschaftlicher Konsequenz zur Darstellung brachte. Bei uns machte man entweder die Augen zu und glaubte in dem schwächlichen Eklekticismus der Münchner die wahre, zugleich schöne und sittliche, die „erhebende“ Kunst, wie es immer hieß, zu haben, oder man ging zaghaft um das Bedenkliche herum und verriet nur so nebenbei die eigene kranke Seele, oder endlich man wurde direkt frivol und gemein — die Wunden aufzudecken, die Wahrheit zu zeigen, Anklagen zu erheben wagte man im allgemeinen nicht, ja, man verleugnete sogar die große Wahrheitskunst unseres alten Realismus, der der Entwickelung bei anderen Völkern kühn voran-

geschritten war. Auf die Dauer ging das nun freilich nicht, denn das Bedürfnis nach einer Kunst, die etwas zu sagen hat, ist unausrottbar, und so sehen wir denn, wie die ausländische Kunst, zum Teil von der Sensationssucht bestimmter Kreise gerufen, mehr aber doch vermöge der ihr innewohnenden Kraft in Deutschland eindringt und hier bald viel mehr Interesse erregt und weitere Kreise in Anspruch nimmt als die einheimische Litteratur. Schon um 1880 stand die Herrschaft des Auslandes, die jetzt etwas ganz anderes war als die Überflutung des deutschen Theaters mit französischen Stücken, so ziemlich fest, und völlig gebrochen ist sie noch heute nicht, obschon von etwa 1890 an auch wieder deutsche Autoren neben den ausländischen zu allgemeinerer und stärkerer Geltung gelangen. Man kann in dieser Herrschaft des Auslandes drei Perioden unterscheiden: Zuerst dringen gemäßigte Realisten ein, die als tüchtige Darsteller ihres Volkstums dem deutschen Konventionalismus gegenüber einen bestimmten fremdartigen Reiz besitzen, der Russe Turgenjew, der Norweger Björnson, der Amerikaner Bret Harte schon in den siebziger Jahren, dann der Franzose Daudet; darauf kommt mit Emil Zola, Henrik Ibsen, ferner Dostojewsky und Leo Tolstoi die große soziale, naturalistische und modernpsychologische Kunst und erdrückt jeden Widerstand; endlich rückt noch eine zwar schwächere, aber auch raffiniertere decadente oder symbolistische Kunst nach, die von den Franzosen Maupassant, Verlaine, Bourget, Prévost, nordischen Dichtern wie Strindberg, Arne Garborg, Knut Hamsun, den Russen Garschin, Tschechoff und neuerdings Gorjki, dem Belgier Maeterlinck, dem Italiener G. d'Annunzio getragen, doch wesentlich nur die sensationell aufgeregten und international gestimmten Kreise des Publikums beeinflußt, von dem kräftigeren oder inzwischen gekräftigten Teile unseres Volkes aber zum Teil sehr entschieden abgelehnt wird. Man kann sich bei der Darstellung der deutschen Litteraturgeschichte im großen doch im Ganzen auf die Charakteristik des Einflusses der drei größten dieser modernen Europäer, Zolas, Ibsens und Tolstois beschränken. Zolas Romane imponierten

durch die brutale Wucht ihrer zwar einseitigen, aber dafür auch vor nichts zurückschreckenden Lebensdarstellung, die durch die neue naturalistische, das document humain erstrebende, wesentlich auf minutiöser Beobachtung beruhende Technik und eine bestimmte Fähigkeit symbolisch wirkender Kontrastierung erreicht wurde. Näher stand den Deutschen der germanische Geist, der Problemdichter Ibsen, dessen Kampf gegen die konventionellen Lügen vor allem die stärkste Anteilnahme weckte. Er besonders wurde auf unsere jungen Dichter wirksam, viel mehr als Zola, der fast nur stofflich wirkte; seine individualistische Tendenz, die naturwissenschaftliche Darstellungsweise, die psychologische Analyse, die skeptisch-ironische Stimmung, der mystische Duft bei ihm, alles, alles hat die deutsche Jugend bezaubert, und speziell für das Drama sind, wie Alfred von Berger sehr fein ausgeführt hat, die täuschende Wirklichkeitstreue, die völlige Unabsichtlichkeit und die bis ins zarteste Detail exakte Motivierung der Ibsenschen Form geradezu obligatorisch geworden. Tolstoi, die größte Persönlichkeit und der stärkste Dichter von den Dreien, hat hauptsächlich durch seine soziale Gesinnung, weniger durch seine mächtige psychologische Kunst, die eben nicht nachzuahmen war, gewirkt. So stark war der Einfluß dieser drei Männer vor allem auf unsere Jugend, daß die deutsche Tradition, und mochte sie sich von Shakespeare und Goethe herleiten, vollständig unterbrochen und ein Sturm und Drang wachgerufen wurde, der eine vollständig neue Kunst schaffen zu können glaubte. Daß er freilich auch mit Notwendigkeit aus dem gesamten deutschen Leben erwuchs, dürfte aus unserer ganzen Darstellung der Periode seit 1870 und speziell ihrer Litteratur klar hervorgehen.

Selbstverständlich gab es, wie immer bei Sturm- und Drangbewegungen, auch im eigenen Vaterlande Dichter, die dem jungen Geschlecht den Weg hätten zeigen können, die aber zunächst ignoriert wurden. Wenn man von Jeremias Gotthelf, der als sozialer Poet denn doch wohl so stark ist wie Tolstoi, von Hebbel, der Ibsen als Persönlichkeit und an dichterischer Kraft bei weitem übertrifft, von Otto Ludwig, der ähnliches wie Zola, nur viel

poetischer geleistet hat, auch nichts mehr wußte, dank der vortrefflichen litterarischen Erziehung, die man im Zeitalter Wilhelm Scherers und Paul Lindaus erhalten hatte, so hätte man sich doch an Ludwig Anzengruber halten können, der längst dem sozialen Drama zusteuerte und bereits 1878 in seinem „Vierten Gebot“ *ein* völlig naturalistisches Stück gegeben, auch bald darauf so etwas wie eine naturalistische Theorie entwickelt hatte, oder an *Theodor Fontane*, dessen historischer Roman „Vor dem Sturm“, in mancher Beziehung an Tolstois „Krieg und Frieden“ erinnernd, ebenfalls 1878 erschien. Aber es ist freilich wohl die Weise und auch das Recht der Jugend, ihren eigenen Weg zu gehen, und so erhob sie Fontane erst auf den Schild, als er selber für sie eingetreten war und einige ihrer Talente mit entdeckt hatte. Das war um 1890 — noch 1886 sah Karl Bleibtreu bei ihm nur „hübsche Ansätze zur Berliner Gesellschaftsnovelle“ und fand sich durch seine Nüchternheit, Kälte, sowie den leisen Beigeschmack Altberlinischer Frivolität peinlich berührt. Wir haben Theodor Fontane (aus Neu-Ruppin, 1819—1898) schon bei der Entwickelung des Realismus einmal erwähnt, er gehörte zu den Mitgliedern des Berliner Tunnels an der Spree, die im Anschluß an Scherenberg eine kräftigere Weise vertraten als die l'art pour l'art-Poeten und wurde durch seine Balladen („Männer und Helden“ 1850, „Von der schönen Rosamunde“ 1850, „Gedichte“ 1851) bereits berühmt. Aber dann entzog ihn sein Journalistenberuf auf Jahrzehnte hinaus fast völlig der Poesie, und erst gegen das Ende der siebziger Jahre kehrte er zu ihr zurück, wußte nun aber auch sofort, was not thue. Er sprach es darauf in seinem Buche über Scherenberg (1885) offen aus: die Originalität um jeden Preis. „Originelle Dichtungen sind nun freilich noch lange nicht schöne Dichtungen, und dem Grundwesen der Kunst nach wird das bloß Originelle hinter dem Schönen immer zurückzustehen haben. Gewiß, und ich bin der letzte, der an diesem Satz zu rütteln gedenkt. Andererseits aber krankt unsere Litteratur — wie jede andere moderne Litteratur — so schwer und so chronisch an

der Doublettenkrankheit, daß wir, glaube ich, an einem Punkte angelangt sind, wo sich das Originelle, wenigstens vorübergehend, als gleichberechtigt neben das Schöne stellen darf. In Kunst und Leben gilt dasselbe Gesetz, und wenn die Nachkommen einer zurückliegenden großen Zeit das Kapital ihrer Väter und Urväter aufgezehrt haben, so werden die willkommen geheißen, die für neue Güter Sorge tragen, gleichviel wie. Zunächst muß wieder was da sein, ein Stoff in Rohform, aus dem sich weiter formen läßt." Der große historische Roman „Vor dem Sturm" schloß sich zunächst noch an Willibald Alexis an, wie überhaupt die ganze Dichtung Fontanes, aber er war doch schon ein ausgeprägter Milieuroman, gab die Zustände und Stimmungen von 1812/13. Nachdem dann noch die etwas an Storms Weise gemahnende Novelle „Grete Minde" und die Kriminalnovelle „Ellernklipp" erschienen waren, wandte sich Fontane mit „L'Adultera" (1882) entschieden der Gestaltung des modernen Lebens zu und zwar in dem Sinne der Originalität um jeden Preis, die ihn auch vor dem Häßlichen nicht zurückschrecken ließ, freilich dieses keineswegs nüchtern und kalt, sondern mit jenem tiefen Verständnis alles Menschlichen, Allzumenschlichen gab, das den wahrhaft reif gewordenen Dichter auszeichnet. „Schach von Wuthenow" (1883) ist noch einmal ein historisches Milieugemälde, „Unter dem Birnbaum" und „Quitt" sind Kriminalgeschichten, „Graf Petöfy" und „Unwiederbringlich" außerhalb Deutschlands spielende Darstellungen verirrter Leidenschaft, aber in „Cécile" (1887), „Irrungen, Wirrungen", „Stine", „Frau Jenny Treibel" (1892), „Effi Briest" (1895), „Die Poggenpuhls", „Der Stechlin" (1899) haben wir eine große, gewissermaßen zusammenhängende Reihe moderner Werke, wie sie kein anderer Dichter der Zeit, weder einer von den Alten noch einer von den Jungen, zu geben vermochte, ohne eigentliche naturalistische Technik und doch bis ins Einzelne charakteristisch, ohne scharf geprägte Handlung und beabsichtigte psychologische Analyse, aber von unglaublicher Lebensfülle und -treue. Eine Reihe autobiographischer Schriften, „Meine Kinderjahre", „Kriegsgefangen",

„Zwischen Zwanzig und Dreißig“ gestattet uns, der Persönlichkeit Fontanes auch unmittelbar nahe zu kommen, die sich ebenbürtig neben die der Altersgenossen vom poetischen Realismus, neben Gottfried Keller und Klaus Groth stellt.

Auch manche jüngeren Talente beginnen im Anfang der achtziger Jahre, noch vor dem eigentlichen Sturm und Drang nach Originalität um jeden Preis zu streben, jedenfalls die Schranken der üblichen Konventionalität zu durchbrechen. Da ist zunächst Hermann Heiberg aus Schleswig (geb. 1840), der 1881 mit den „Plaudereien mit der Herzogin von Seeland“ beginnt und 1882 den Roman „Ausgetobt“ schreibt, in dem Halbwelt, Spielhöllen, Gaunerherbergen schon auf die andringende Stoffwelt des Naturalismus hindeuten. Sein vielleicht bestes Werk, der Kleinstadtroman „Apotheker Heinrich“ (1885) zeigt dann bereits die herbe, oft grausame Konsequenz des neuen Geschlechts. Als der erste Zola-Nachahmer tritt Max Kretzer aus Posen (geb. 1854) mit „Die Betrogenen“ (1882) und „Die Verkommenen“ (1883) auf und entwickelt sich dann zu dem Hauptvertreter des naturalistischen Berliner Romans („Drei Weiber“, „Meister Timpe“, „Die Bergpredigt“, „Der Millionenbauer“, „Das Gesicht Christi“). Wilhelm Walloth aus Darmstadt (geb. 1856) durchsetzt den archäologischen Roman mit der modernen Analyse und feineren Decadence („Das Schatzhaus des Königs“ 1883, „Oktavia“, „Paris der Mime“ u. s. w.) und giebt auch raffinierte Seelenzergliederungen aus dem Leben der Gegenwart („Seelenrätsel“, „Aus der Praxis“, „Der Dämon des Neides“, „Im Bann der Hypnose“), daneben schlichtere Gedichte und dramatische Versuche. Wolfgang Kirchbach endlich (aus London, geb. 1857) unternimmt, nachdem er zunächst den Künstlerroman „Salvator Rosa“ (1880) geschrieben, eine Reihe interessanter Experimente auf dem Gebiete der Erzählung („Kinder des Reiches“) und des Dramas („Waiblingen“, eine moderne Ingenieurtragödie), die gleichfalls das Erwachen eines neuen Geistes ankünden. Kritisch vorbereitet wurde der neue Sturm und Drang vor allem durch die Thätigkeit der Gebrüder Hart, Heinrichs aus

Weſel (geb. 1855) und Julius' aus Münſter (geb. 1859). In ihren „Kritiſchen Waffengängen“, die ſeit 1882 erſchienen, wurden endlich die Lindau, Lubliner, L'Arronge, aber auch die Schack, Spielhagen, H. Kruſe u. ſ. w. ſcharf angegriffen und damit für die Jugend freie Bahn gemacht, ein poſitives Ideal freilich noch nicht aufgeſtellt. Dazu waren die beiden Kritiker, wie ihre eigene Dichtung zeigt, auch nicht berufen: Sowohl Heinrichs „Weltpfingſten“ (1879) wie Julius' „Sanſara“ enthalten weiter nichts als die übliche formvollendete, ſchwungvolle rhetoriſche Lyrik, die ſeit der politiſchen Poeſie in Deutſchland nicht ausgeſtorben iſt, Heinrichs zu groß geplantes Epos „Das Lied der Menſchheit“, von dem drei Teile erſchienen ſind, iſt doch weſentlich Hamerling, und Julius' neuere ſymboliſtiſche Verſuche, die Proſadichtung „Sehnſucht“ und die Lyrik „Triumph des Lebens“ ſind doch zuletzt auch nur neue Beweiſe, daß der „Geiſt“ bei ihm über dem Geſtaltungsvermögen ſteht. So haben ſich die Harts denn auch jüngſt auf ſo etwas wie eine neue Religionsgründung verlegt. — Auch Michael Georg Conrad aus Gnodſtadt in Franken (geb. 1846) weiſt ſeiner Artung nach in frühere Zeiten, in die Tage Ludwig Feuerbachs und der Berliner Freien zurück, aber er brachte, als er 1883 aus Paris nach Deutſchland zurückkehrte und die „Geſellſchaft“ begründete, die Verehrung des Zolaſchen Naturalismus mit und trat nun energiſch für eine Revolution der deutſchen Litteratur ein. Nach all der öden jüdiſchen Geiſtreichigkeit und Witzelei wirkte ſeine burſchikoſe Manier wahrhaft erfriſchend, und er machte auf die Jugend großen Eindruck, um ſo mehr, als er nicht bloß litterariſche Kritik trieb, ſondern den Zuſammenhang zwiſchen Litteratur und Leben immer betonte und gern auch zu grotesker Satire griff. Als Dichter gab er ein paar naturaliſtiſche Romane aus dem Münchner Leben, „Was die Iſar rauſcht“ und „Die klugen Jungfrauen“, ſpäter einen Zukunftsroman „In purpurner Finſternis“, dann zahlreiche naturaliſtiſche Skizzen und zuletzt in „Salve Regina“ nietzſchiſierende und ſymboliſierende Lyrik, alles nicht ſonderlich bedeutend. — Bei Karl Bleibtreu aus

Berlin (geb. 1859) treffen wir dann den Sturm und Drang um die Mitte der achtziger Jahre schon in vollster Entwickelung. Will man einen Vergleich aus der Vergangenheit, so kann man sagen: Bleibtreu ist der Grabbe des jüngsten Deutschlands, freilich ein Grabbe zweiter Auflage, da er gar zu viel von dem alten weiß. Seine Broschüre „Revolution der Litteratur" (1886) sprach die Anschauung der Jungen über die Alten aus und hielt die erste Heerschau des jüngsten Deutschlands ab, wobei Bleibtreu das große Wort gelassen aussprach: „Der Typus dieser ganzen Dichtergeneration ist der Größenwahn, Größenwahn mit all seinen widerlichen Auswüchsen des Neides und der Anfeindung jeder anderen Bedeutung." Dabei schloß das Büchlein mit den Versen:

„Nur eins ist wahr und bleibt: das große Ich,
Das sich als Mittelpunkt der Dinge fühlt,
Die kleine Welt im großen Hirn umfassend.
Urew'ger Geist, der dieses All durchflutet
Und glorreich auch durch meine Pulse strömt,
O, ich verstehe dich und danke dir."

Auch über seine eigenen Werke berichtet Bleibtreu in der „Revolution der Litteratur" mit dem höchsten Ernst und augenscheinlichem Streben nach Objektivität; sie sind aber heute schon wieder vergessen, mit Ausnahme einiger Schlachtschilderungen wie „Dies irae" (Sedan; 1884). Es seien die Novellen „Schlechte Gesellschaft", der Roman „Größenwahn" und die Byron- und Napoleondramen erwähnt. Daß Bleibtreu das Größte gewollt hat, ist kein Zweifel. — Selbstverständlich beteiligte sich auch das Judentum an dem neuen Sturm und Drang: Unter seinen vorläufigen „Führern" fiel Konrad Alberti (eigentlich Sittenfeld) zu Berlin durch seine Unverfrorenheit, um das mildeste Wort zu wählen, auf — es kostete ihn beispielsweise gar nichts zu behaupten, als dichterischer Stoff stehe der Tod des größten Helden nicht höher als die Geburtswehen einer Kuh —, und Hermann Bahr zu Wien, von dem der Ausdruck „Die Moderne" stammt, erwies vor allem die ungeheure Neuheits-

sucht (was gute Freunde dann unbegrenzte Entwickelungsfähigkeit nennen) und das Anpassungsvermögen seiner Rasse. Der erstere, dessen Romane und Dramen roheste Handwerkerarbeit waren, trat bald zurück, Bahr jongliert noch heute und ist über Naturalismus und Symbolismus glücklich zur Heimatkunst, vielleicht auch noch weiter gelangt.

Alles in allem macht das jüngste Deutschland zunächst den Eindruck eines schrecklichen Tohuwabohu. „Der gemeinsame Nährboden", schreibt Berthold Litzmann, „aus dem das Ideal des Modernen seine Nahrung zieht, ist leider die moderne Nervosität und Hysterie. Auf diesem Grunde entwickelten sich, je nach der Individualität, dem Bildungsgange, dem Temperament die verschiedenartigsten Erscheinungen: krassester Materialismus, mystischer Spiritismus, demokratischer Anarchismus, aristokratischer Individualismus, pandemische Erotik, sinnabtötende Askese". Das ist unbestreitbar, aber man darf dabei nicht übersehen, daß alle diese Dinge im deutschen Leben längst da waren, die Jugend brachte sie nicht, sondern sie brachte sie nur ehrlich zur Erscheinung, und sie wollte heraus aus der Decadence. In dem Vorwort zu dem ersten Sammelbuch des jüngsten Deutschlands, den „Modernen Dichtercharakteren", die 1885 hervortraten, sprach es Hermann Conradi offen und deutlich aus: „Der Geist, der uns treibt zu singen und zu sagen, darf sich sein eigenes Bett graben. Denn er ist der Geist wiedererwachter Nationalität. Er ist germanisches Wesen, das all des fremden Flitters und Tandes nicht bedarf." Und weiter: „Es wird jener selig-unselige, menschlich-göttliche, gewaltige faustische Drang wieder über uns kommen, der uns all den nichtigen Plunder vergessen läßt; der uns wieder sehgewaltig, welt- und menschengläubig macht, der uns das lustige Faschingskleid vom Leibe reißt und dafür den Flügelmantel des Poeten, des wahren und großen, des allsehenden und allmächtigen Künstlers, um die Glieder schmiegt — den Mantel, der uns aufwärts trägt auf die Bergzinnen, wo das Licht und die Freiheit wohnen, und hinab in die Abgründe, wo die Armen

und Heimatlosen kargend und duldend hausen, um sie zu trösten und Balsam auf ihre bluttriefenden Wunden zu legen. Dann werden die Dichter ihrer wahren Mission sich wieder bewußt werden, Hüter und Heger, Führer und Tröster, Pfadfinder und Wegeleiter, Ärzte und Priester der Menschen zu sein.“ Nein, der Sturm und Drang der deutschen Jugend war echt, man war sich in seinem dunkeln Drange, wenn nicht des Weges im Einzelnen, doch des hohen Zieles wohl bewußt, und man wollte es auch nicht, wie einst das junge Deutschland, durch poetisierenden Feuilletonismus, sondern durch echte Kunst erreichen. Daß man so weit vor dem Ziele zurückblieb, daß statt des Geistes der wiedererwachten Nationalität der Geist des modernen Europäertums zunächst siegte, war nicht die Schuld der jungen gärenden Geister. — Sie haben sich in der Hauptsache nur lyrisch bethätigt, und wenigstens ein Könner war unter ihnen, ein Älterer schon, der aber erst in den achtziger Jahren hervortrat und als ihr poetisches Haupt gelten darf. Es war Detlev von Liliencron aus Kiel, geboren 1844, also ungefähr ein Altersgenosse Wildenbruchs (der sich nebenbei bemerkt auch an den „Modernen Dichtercharakteren“ beteiligte) und wie dieser ein Mitkämpfer von 1866 und 1870. Seine erste lyrische Sammlung „Adjutantenritte und andere Gedichte“ (1883) zeigte ihn bereits fertig und stellte auch seinen Ruf fest. Ohne Zweifel, hier trat wieder ein Dichter auf, der, mochte er auch immerhin zu der Droste-Hülshoff und ihren Zeitgenossen zurückweisen, doch aus Eigenem lebte, auch nicht die Spur einer Konventionalität an sich trug, ein Dichter, der Augen hatte, die Dinge besonders zu sehen, und seine Eindrücke stark impressionistisch zu fixieren verstand, der auch aus seinem Herzen keine Mördergrube machte und sich nicht scheute, mit seiner nicht eben bedeutenden, aber frischen und liebenswürdigen Persönlichkeit ungeniert hervorzutreten. Es ist richtig, der Ungeniertheit wurde dann manchmal etwas zu viel, und die späteren litterarischen, beispielsweise die symbolistischen Einflüsse erwiesen sich der Liliencronschen Poesie nicht durchaus günstig, aber im Ganzen hat doch der Dichter,

wie die nun vorliegenden drei Bände seiner gesammelten Lyrik „Kampf und Spiele“, „Kämpfe und Ziele“, „Nebel und Sonne“ beweisen, in Ballade und Stimmungsgedicht seine alten Vorzüge bewahrt. Er gab auch, in den Sammlungen „Eine Sommerschlacht“, „Unter flatternden Fahnen“, „Krieg und Frieden„ vortreffliche novellistische Skizzen und in dem fingierten Tagebuche „Der Mäcen“ und dem „kunterbunten Epos“ „Poggfred“ amüsante Spiegelbilder seines Wesens, dagegen war er dem Roman und dem Drama nicht gewachsen. — Von den Jüngeren mag der schon genannte, früh aus dem Leben geschiedene Hermann Conradi aus Jeßnitz in Anhalt (1862—1890) zuerst erwähnt werden. Er besaß lyrisches Talent („Lieder eines Sünders“ 1887) und gab in seinen Romanen „Phrasen“ und „Adam Mensch“ an Dostojewsky gemahnende Seelenanalysen „moderner“ Menschen, d. h. im Grunde nur sich selbst. Es würde nicht uninteressant sein, wenn man den Typus Adam Mensch einmal bis zu Werther zurückverfolgte. Sehr rasch verschollen ist der Schauspieler Wilhelm Arent aus Berlin (geb. 1864), der in zahlreichen Sammlungen etwas decadent gemahnende Stimmungslyrik veröffentlicht hat. Die bedeutendste Entwickelung von diesen Jüngeren hat Karl Henckell aus Hannover (geb. 1864) gehabt, dessen „Gesammelte Gedichte“ dann 1899 erschienen sind und so ziemlich alle Gattungen jüngstdeutscher Lyrik, dabei auch manches feine Gedicht aufweisen. Ursprünglich Sozialdemokrat, gewann er dann gemäßigtere Anschauungen, ohne jedoch von seinen Idealen abzufallen. Das war auch der Weg Maurice Reinhold von Sterns aus Reval (geb. 1859), der 1885 „Proletarierlieder“ erscheinen ließ, später aber in mit impressionistischen Zügen ausgestatteter Naturpoesie seine Stärke fand. Er hat in seinem (unvollendeten) Roman „Walther Wendrich“ eine nicht uninteressante poetische Selbstbiographie gegeben. — John Henry Mackay aus Greenock in Schottland (geb. 1864) bekannte sich zum idealen Anarchismus („Die Anarchisten“ 1891) und leistete sein Bestes gleichfalls auf dem Gebiete der Lyrik und der novellistischen Skizze. Endlich gehört noch Arno Holz zu diesen

Sturm- und Dranglyrikern, ist aber als Schöpfer der Technik des konsequenten Naturalismus an anderer Stelle zu behandeln.

Von allen diesen Dichtern außer Liliencron hat das große Publikum kaum Notiz genommen, und man konnte etwa zu Beginn des Jahres 1889 noch glauben, die ganze Bewegung werde spurlos im Sande verrinnen. Da errangen in eben diesem Jahre zwei homines novi, Hermann Sudermann und Gerhart Hauptmann große Bühnenerfolge (Hauptmann freilich nur auf einer freien Bühne), und damit existierte die neue Richtung plötzlich für ganz Deutschland, ihr reinlitterarischer Charakter war abgestreift, sie war ins Leben getreten. Und Sudermann und Hauptmann wurden und blieben nun auch die großen Namen der neuen Litteratur, die Premièren ihrer Dramen sind noch heute die größten litterarischen Ereignisse, die man in Deutschland kennt, wenn man die Hoffnungen, die man auf die beiden Dichter einst gesetzt hat, auch zum größeren Teile hat begraben müssen. Im übrigen gehören Sudermann und Hauptmann nicht zusammen, es sind sogar keine größeren Gegensätze denkbar, und wir müssen sie daher auch völlig gesondert betrachten. Hermann Sudermann aus Matziken bei Heydekrug in Ostpreußen (geb. 1857) ist nicht aus dem Sturm und Drang hervor- oder nur durch ihn hindurchgegangen, er kommt von Spielhagen und dem Feuilletonismus her und nimmt starke französische Einflüsse, solche von dem Sittenstück Alexander Dumas' des Jüngeren und dem Sensationsdrama Sardous und von der pikanten Novelle Maupassants auf. Seine erste Veröffentlichung, die „Zwanglosen Geschichten" „Im Zwielicht" (1886) sind wohl die ersten Maupassant-Nachahmungen in Deutschland, der Roman „Frau Sorge" (1887), Sudermanns bestes Werk, hat doch mit gewissen Werken Spielhagens (nicht mit den großen Zeitromanen) viel gemein, erwächst freilich in der Hauptsache aus den Heimat- und Jugenderinnerungen des Dichters, der zweite Roman, „Der Katzensteg" (1889) zeigt dann schon alle Schwächen der Sudermannschen Dichtung, vor allem seine Sensationswut, ist aber freilich auch durch eine Energie

der Darstellung ausgezeichnet, die der Dichter kaum wieder erreicht hat. Mit dem Schauspiel „Die Ehre" (1889) wird er dann ein berühmter Mann. Es ist nicht zu leugnen, daß dieses Stück seiner Zeit seine Bedeutung gehabt hat: Der Abgrund zwischen der Bühne und dem ernsten Drama in Deutschland wurde dadurch wieder einmal überbrückt, und wenn dann auch die wirklichen Naturalisten auf den öffentlichen Theatern erschienen sind, so verdankten sie das keinem anderen als Sudermann. Aber er selber ist von vornherein ein reiner Theatraliker gewesen, und es hat mit ihm nicht etwa die neue Richtung, sondern jene nie aussterbende Erfolgpoesie, „die vom Neuen soviel nimmt, wie nötig ist, um pikant zu sein, und soviel vom Alten hinzuthut, um nicht herbe zu werden", gesiegt, im Fall der „Ehre" das längst erprobte Dumassche Recept der sozialen Raisonnierkomödie, durch einige naturalistische Ingredienzen (die Hinterhausscenen) verstärkt. Immerhin durfte man zunächst erwarten, daß Sudermann ein ernstzunehmender Theaterdichter, wenn auch kein großer Dramatiker werden würde, und sein zweites Stück „Sodoms Ende" (1891) konnte auch trotz mancher abscheulicher Brutalitäten als ernsthaftes Anklagestück gelten, aber der ausbleibende Erfolg trieb den Dichter nun immer tiefer in die sensationelle Theatermache, die mit künstlichen Gegensätzen und benebelnden Zeitphrasen wirkt, hinein, und es erwies sich ganz deutlich, daß Sudermann keine Persönlichkeit, sondern eben nur ein Poseur sei, freilich dabei, was man so einen äußerst talentvollen Menschen nennt. Das Virtuosinnen-Paradestück „Die Heimat", die gemeinsentimentale Komödie „Die Schmetterlingsschlacht", das Übermenschdrama „Das Glück im Winkel", das brutale „Fritzchen" in dem im übrigen völlig mißlungenen Einaktercyklus „Morituri", die schwächliche Decadence-Tragödie „Johannes", das unklare, ja völlig unreife Märchenspiel „Die drei Reiherfedern", das feige Resignationsdrama „Johannisfeuer", das mühsam zusammengequälte Zeitstück „Es lebe das Leben", dazu auch die freche Erzählung „Iolanthes Hochzeit" und der rohe Übermenschroman „Es war" — alles gehört jener Kunst

an, die mit den Menschen und dem Leben ein leichtfertiges Spiel treibt, um ein überreiztes Publikum für drei Theaterstunden aufzuregen. Kotzebues „Menschenhaß und Reue" darf als das eigentliche Musterstück Sudermanns gelten, aber es ist außer von Spielhagen auch noch etwas von der Marlitt und der Werner in ihm. Wie hohl er im Grunde ist, haben vor allem seine „Reden" erwiesen, in denen er den ganzen Hochmut des „Modernen" herauskehrte, aber nicht einen positiven Gedanken vorbrachte. — Sudermanns Lorbeeren ließen einen andern, einen jüdischen Dichter nicht schlafen, der schon vorher allerlei Bühnenerfolge, wie sie einem Angehörigen der das deutsche Theater beherrschenden Rasse ja leicht erreichbar sind, erzielt hatte: den Frankfurter Ludwig Fulda (geb. 1862), der die übliche feuilletonistische Anlage durch Münchner Formschulung, wenn nicht vertieft, doch verfeinert hatte. Nachdem er im „Recht der Frau" der Benedix-Wichertschen, in der „Wilden Jagd" der Blumenthalschen Richtung seinen Tribut abgestattet hatte, wagte er sich im Anfang der neunziger Jahre mit dem „Verlorenen Paradies" und der „Sklavin" auf das Gebiet des sozialen Dramas, erkannte jedoch bald, daß hierfür sein Talent zu schwächlich sei, und gab dann 1892 ein Märchendrama „Der Talisman", im Ganzen im hergebrachten Stil, das seinen großen Erfolg wesentlich satirischen Bezügen, die man hineinlegen konnte oder vielmehr, wie die Dinge lagen, hineinlegen mußte, also seinem künstlerischen „Schielen" verdankte. Und dieses Stück wurde dem deutschen Kaiser zur Krönung durch den Schillerpreis empfohlen! Über die späteren Werke Fuldas braucht man nichts mehr zu sagen — er hat als Dichter eben gar keine persönliche Physiognomie, kann alles und im Grunde nichts. Selbst seine gutpointierten Sinngedichte sind genau so auch bei Oskar Blumenthal und anderen geistreichen Juden zu finden. Aber als Übersetzer Molières und Rostands hat er sich unzweifelhaft einige Verdienste erworben. — An diese Dramatiker kann man dann noch eine Reihe von Erzählern und Erzählerinnen anschließen, die, in den achtziger Jahren hervortretend, zwar nicht vom deutschen Sturm

und Drang, aber von dem specifisch-modernen Geiste beeinflußt sind, teils nach sensationellen Erfolgen, teils aber auch nach schärferer Erfassung der Wirklichkeit streben, ohne doch bis zum Naturalismus zu gelangen. Es sind meist aristokratische Talente. Das älteste von ihnen ist der ehemalige preußische Offizier Alexander Baron von Roberts aus Luxemburg (1845—1896), der außer allerlei Romanen und Novellen aus dem Gesellschaftsleben das das Kasernenleben trefflich darstellende Werk „Die schöne Helena“ (1889) schrieb. Österreichischer Offizier war Karl Freiherr von Torresani aus Mailand (1846 geb.), der 1889 mit dem Roman „Aus der schönen wilden Lieutenantszeit“ begann und dann auch die österreichische Aristokratie und das Wiener Künstlerleben darstellerisch verwertete. Karl Freiherr von Perfall aus Landsberg in Bayern (geb. 1851) strebte in seinen Romanen („Vornehme Geister“ 1883, „Die Langsteiner“, „Die fromme Witwe“, „Verlorenes Eden, heiliger Gral“) außer nach Wirklichkeitsgehalt auch nach feineren psychologischen Wirkungen, wich aber zuletzt auch dem Pikanten nicht aus. Der vielseitigste dieser Gruppe ist Ernst Freiherr von Wolzogen aus Breslau (geb. 1855), der Romane im älteren Stil („Die Kinder der Excellenz“, „Die tolle Komteß“) und im neueren Stil („Die Entgleisten“, „Die Erbschleicherinnen“), vor allem humoristische Werke („Der Kraft-Mayr“), ernste Dramen („Daniela Werdt“) und heitere Dramen („Das Lumpengesindel“ 1892, mit einer nicht übeln Schilderung der Berliner Bohème) versucht hat, aber zuletzt auf das Überbrettl gelangt ist. Auch der stark sensationelle und decadente Johannes Richard zur Megede aus Sagan (geb. 1864) gehört hierher. — Größeren Ernst und höheres Streben findet man bei den Frauen dieser Richtung, so bei Bertha von Suttner geb. Gräfin Kinsky aus Prag (geb. 1843), deren immerhin gehaltvoller, wenn auch poetisch nicht gerade bedeutender Roman „Die Waffen nieder“ (1889) den Beginn einer ausgebreiteten Friedenspropaganda bildete, so bei Emilie Mataja, pseudonym Emil Marriot, aus Wien (geb. 1855), die in herbem Wahrheits-

streben fast naturalistische Wirklichkeitsbilder gab. Auch norddeutsche Talente wie Johanna Riemann aus Danzig (geb. 1844), Bernhardine Schulze-Smidt aus der Nähe von Bremen (geb. 1846), Ida Boy-Ed aus Bergedorf bei Hamburg (geb. 1853), später Frieda von Bülow aus Berlin (geb. 1857) kamen, obschon sie im Ganzen der Unterhaltung dienten, gelegentlich zu gehaltvoller und gesunder Produktion empor. Ein frisches realistisches Talent, das die Schule der François nicht verleugnete, erwies der Nachlaß der Schwester der letztgenannten, Margarethens von Bülow aus Berlin (geb. 1860), die 1884 bei der Rettung eines Knaben im Rummelsburger See ertrank.

Im Gegensatz zu dieser ganzen Entwickelung, die mit dem Alten keineswegs bricht, es nur durch Neues, Auslandeinflüsse „aufbessert“, haben wir dann die des konsequenten Naturalismus (nicht „Realismus“, wie man mißverständlich gesagt hat; denn das „konsequent“ bezeichnet, wie ich, der ich den Begriff für die Litteraturgeschichte geschaffen, wohl wissen muß, nur den Gegensatz des neuen Schulnaturalismus zu dem alten „natürlichen“ Naturalismns, und der Naturalismus ist keineswegs die konsequente Fortbildung des alten Realismus, sondern sowohl bei Zola wie bei den Deutschen verstandesmäßig a priori deduziert). Dieser konsequente Naturalismus ist aus dem deutschen Sturm und Drang hervorgegangen, natürlich nicht ganz ohne Mitwirkung ausländischer Einflüsse, aber doch technisch ziemlich selbständig. Seine Schöpfer sind Arno Holz aus Rastenburg in Ostpreußen (geb. 1863) und Johannes Schlaf aus Querfurt (geb. 1862), und zwar mit den unter dem Pseudonym Bjarne P. Holmsen herausgegebenen novellistischen Skizzen „Papa Hamlet“ (1889) und dem Drama „Familie Selicke“. Dem Zolaschen Reporter-Naturalismus gegenüber, der an die Objekte herangeht und sie, drastisch gesagt, beschnuppert, predigten Holz und Schlaf die Notwendigkeit, die Dinge an sich herankommen zu lassen, sie gewissermaßen einzusaugen, und gelangten so zu einem intimen Naturalismus, der Sinnen- und dadurch auch Stimmungseindrücke gleichsam phonographisch wiedergeben will.

Die wichtigste praktische Folge war eine völlige Revolution der dramatischen Rede, die nun im Bunde mit der schon im Ibsenschen Drama erreichten täuschenden (sachlichen) Wirklichkeitstreue, völligen Unabsichtlichkeit und exakten Motivierung das neue deutsche Milieudrama ergab. Holz, der sich vorher durch sein „Buch der Zeit" (1885) als das größte Formtalent unter den lyrischen Stürmern und Drängern erwiesen und später auch noch eine Revolution der Lyrik (Abschaffung von Reim und Rhythmus zu Gunsten eines natürlichen Sprach- und Sachrhythmus) ins Werk setzte, und Schlaf, der ein feines Stimmungstalent offenbarte, pflückten trotz einer Reihe dramatischer Schöpfungen, von denen Schlafs „Meister Oelze" (1892) einen bestimmten Ruf bewahrt hat, nicht die Früchte ihrer Neupflanzung, die fielen einem jungen schlesischen Poeten, Gerhart Johann Robert Hauptmann aus Obersalzbrunn (geb. 1862) zu, der unter den Stürmern und Drängern mit der zugleich unreifen und manierierten epischen Dichtung „Promethidenlos" (1885) debutiert hatte und dann unter Holzens Einfluß geraten war. Sein soziales Drama „Vor Sonnenaufgang" (1889) wurde von Theodor Fontane als die „Erfüllung Ibsens" an den Vorsitzenden der Berliner freien Bühne, Otto Brahm empfohlen und lenkte, aufgeführt, die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Dichter, der neben den Einflüssen der Zola, Ibsen und Tolstoi („Macht der Finsternis") und bei aller geistigen Unreife und stofflichen Roheit seines Erstlingsdramas doch auch wirkliche Darstellungskraft, vor allem das Talent minutiöser Milieu- und Charakterwiedergabe verriet. Auch Hauptmanns zweites Stück, das von Ibsens „Gespenstern" abhängige „Friedensfest" wurde zuerst nur auf der freien Bühne gegeben, mit dem dritten, den „Einsamen Menschen", ebenfalls aus der Ibsenschen Sphäre erwachsen, eroberte er aber schon die öffentlichen Theater, und seine „Weber" (1892) stellten ihn endgültig als den größten Dichter des deutschen Naturalismus hin. Das ist er denn auch bis heute geblieben: Seine Komödien „Kollege Krampton" und „Der Biberpelz", die ernsten Stücke „Fuhrmann Henschel" und

„Michael Kramer", selbst noch der an den „Biberpelz" angeschlossene „Rote Hahn" thun dar, daß er als exakter Darsteller der Wirklichkeit wahrhaft berufen ist. Dagegen ist er bei jedem höheren Fluge, so schon bei dem stark pathologischen Märchenstück „Hannele", dann vor allem bei dem historischen Drama „Florian Geyer", bei der symbolistischen „Versunkenen Glocke", bei dem Scherzspiel „Schluck und Jau" in der Hauptsache gescheitert, und endlich haben ihm selbst seine naturalistischen Dramen, da die Zeit über den engen und unfreien Naturalismus hinweggegangen war, keine Erfolge mehr gebracht. Man wird ihn als starkes Talent — daß man ihn schon einmal mit Shakespeare und Goethe verglich, war die alte deutsche Unart im Bunde mit der modernen Reklamesucht — immer gelten lassen müssen, aber freilich, er bedeutet als Persönlichkeit wenig, und so schön auch die naturalistische Theorie klang, es giebt zuletzt doch keine andere als Persönlichkeitskunst. Immerhin hat Hauptmann, so stark auch fast alle seine Stücke von anderen, meist Fremden beeinflußt sind, unserer Dichtung eine relative Selbständigkeit nach der Herrschaft des Auslandes wiedergegeben, und auch als die Ausprägung eines wahren, wenn auch schwächlichen und einseitigen Sozialgefühls werden sie geschichtliche Bedeutung behalten.

Das naturalistische Drama wurde Mode, wenn auch kaum für ein Jahrzehnt und sehr bald unter Konkurrenz des symbolistischen Märchendramas. Von den Autoren sei zunächst der ältere Bruder Gerharts, Karl Hauptmann (geb. 1858) erwähnt, dem man starken Einfluß auf seinen Bruder nachsagt, und der die Dramen „Marianne", „Waldleute", „Ephraims Breite" und „Die Bergschmiede", die Novelle „Sonnenwanderer" — auch Gerharts Novellen „Bahnwärter Thiel" und „Der Apostel" sind nicht zu übersehen — und das poetische Skizzenbuch „Aus meinem Tagebuche" veröffentlicht hat, freilich kaum auf die Bühne gelangte. Der erfolgreichste Mitbewerber Hauptmanns um den Preis des naturalistischen Dramas wurde Max Halbe aus Guettland bei Danzig (geb. 1865), dessen „Jugend" (1893)

eines der am meisten gespielten Dramen der Zeit und als Dichtung unzweifelhaft von echter Stimmung getragen ist. Aber war schon Hauptmann kein echter Dramatiker, eben nur ein Milieudramatiker, der zwar Zustände und Menschen echt hinstellen, aber weder wirkliche Probleme entwickeln noch die Charaktere in handelnde Menschen umsetzen konnte, so war Halbe noch eine gewisse lyrische Zerflossenheit im Wege, und so haben seine späteren Dramen, von denen noch die „Lebenswende" und „Mutter Erde" als die relativ besten und „Das tausendjährige Reich" als das am größten angelegte genannt werden mögen, nur einen sehr unbestimmten Eindruck hinterlassen, trotzdem man das Talent Halbes, das vielleicht feiner und „intimer" ist als das Hauptmanns, nicht verkennen konnte. — Das starke Stimmungselement und die dramatische Energielosigkeit teilen mit den Dramen Halbes die des Wiener Juden Arthur Schnitzler (geb. 1862), aber er weiß seine Sachen, die meist das Thema der Wiener Maitressenwirtschaft („Das süße Mädel" aus dem Volke) behandeln, gut zusammenzuhalten und hat namentlich mit der „Liebelei" (1895) — es folgten noch „Freiwild" und „Das Vermächtnis" — bedeutenderen Erfolg gehabt. Schnitzler, der mit den dramatischen Bildern „Anatol" begann und dann nach seinen größeren modernen Dramen das modern-eklekticistische Renaissancestück „Der Schleier der Beatrice" und virtuos gemachte Einakter, teilweise auch in historischem Kostüm schrieb, ist der Vertreter der feineren jüdischen Decadence, die namentlich in der Wiener Gesellschaft häufiger vorkommt und unter Umständen sympathisch wirken kann. — Jude ist auch der Berliner Georg Hirschfeld (geb. 1873), ein direkter Hauptmann-Schüler, dessen erfolgreichstes Drama „Die Mütter" (1896) jüdisches Milieu zur Voraussetzung hat. Damit sind die Poeten des Naturalismus — Halbe und erst recht Schnitzler sind übrigens nicht mehr so „konsequent" wie Hauptmann —, die die Bühne wirklich erobert haben, genannt. Otto Erich Hartleben, der Anfang der neunziger Jahre als Dramatiker begann, ist niemals wirklicher Naturalist gewesen, Cäsar Flaischlens

(aus Stuttgart, geb. 1864) nicht uninteressante Dramen „Toni Stürmer“ und „Martin Lehnhardt. Ein Kampf um Gott“ sind nicht auf die Bühne gekommen, und eines anderen Süddeutschen, des Münchners Joseph Ruederers (geb. 1861) kräftig satirische Volksstücke „Die Fahnenweihe“ und „Mummenschanz“ wohl nur in seiner Heimat. Auch Philipp Langmann aus Brünn (geb. 1862), der zunächst in der naturalistischen Darstellung des mährischen Arbeiterlebens seine Spezialität fand und diesem auch sein öfter aufgeführtes Drama „Bartel Turaser“ entnahm, hat, obgleich er sein Stoffgebiet inzwischen erweitert hat, die Aufnahme in den engeren Ring der Erfolgreichen bisher nicht erzwingen können, wohl aber Max Dreyer und Otto Ernst, die jedoch nur in ihren Anfängen Beziehungen zum Naturalismus haben.

Überwunden hat die Wahrheitskunst des Naturalismus — was doch ihre Aufgabe war — die Decadence nicht, doch kann man zugeben, daß diese etwas eingeschränkt wurde, durch Stärkung natürlich des Sozialgefühls, die ja auch auf andere Weise erfolgte. Ein ziemlich großer und vor allem einflußreicher Teil des Publikums konnte aber doch, obschon er auch dem Naturalismus, zumal wenn er sich revolutionär gebärdete, zujubelte, die überreizte oder die übliche pikante Kost nicht entbehren, und ihm diente eine moderne Richtung, die sich vor allem an Maupassant anschloß. Schon Sudermann gehört dazu, dann auch Wolzogen mit seinen späteren, oft direkt gemeinen Produkten, der Lieblingsautor von Berlin W aber wurde Heinz Tovote aus Hannover (geb. 1861), der 1890 mit dem Roman „Im Liebesrausch“ begann und diesem Werke eine ganze Anzahl meist das höhere Dirnenleben oder den Ehebruch behandelnder Romane und pikanter Skizzenbände folgen ließ. Sehr viel gefährlicher als Tovote, der rasch verflachte, war oder vielmehr ist noch sein hannöverscher Landsmann Otto Erich Hartleben aus Clausthal (geb. 1864), da sein leichter burschikoser Humor und sein scheinbarer Kampf für die „moderne“ Weltanschauung gegen Standesvorurteile, Prüderie und Philistertum den sittlichen Nihilismus dieses durch und

durch decadenten Geistes dem Publikum verborgen. Er ist ohne Zweifel von Haus aus ein feines poetisches Talent, wie es u. a. seine in „Meine Verse“ (1895) gesammelte Lyrik darthut, aber, früh blasiert, hat ihn immer nur das Sittlich-Brüchige oder die liebenswürdige Lumperei angezogen. Mit bedenklichen Dramen wie „Angele“, „Hanna Jagert“, „Die Erziehung zur Ehe“, dem Lustspielcyklus „Die Befreiten“ (darin „Die sittliche Forderung“) und noch bedenklicheren „Schwänken“ wie der „Geschichte vom abgerissenen Knopf“ und „Vom gastfreien Pastor“ hatte er bereits ein breiteres Publikum gewonnen, als ihm der Erfolg seiner fein sensationellen, leise tendenziösen, innerlich unwahren Offizierstragödie „Rosenmontag“ (1901), die den Grillparzerpreis erhielt, den Ruf des großen Dichters brachte. Aus der Erläuterung, die Hartleben selber später zu diesem Stück gab: „Die Personen sind in ihrer Beschränktheit rechtschaffene, liebenswürdige Naturen; die Institution (Armee) macht sie zu Schurken — für das in uns wohnende Ethos. Der Mensch, welcher einer in dieser Weise privilegierten Klasse angehört, braucht bloß dumm zu sein, um — objektiv — als Schurke zu fungieren“ spricht sehr deutlich der Haß des Deklassierten. — Ein dritter Hannoveraner Georg Freiherr von Ompteda (geb. 1863) gab, zunächst unter dem Pseudonym Georg Egestorff, „Von der Lebensstraße und andere Gedichte“, die Romane „Die Sünde“ und „Drohnen“, die Skizzensammlungen „Freilichtbilder“ und „Unter uns Junggesellen“ heraus, die ihn gleichfalls zur Berliner Decadence stellen. Auch übersetzte er Maupassant. Doch trat dann eine Wandlung in seiner Produktion ein: die Romane „Sylvester von Geyer“ (1896) und „Eysen. Deutscher Adel um 1900“ waren ernsthafte Lebensgestaltungen, von sittlichem Geiste getragen. Manches andere ist immer noch feinere Unterhaltungslektüre — Ompteda ist vielleicht der beliebteste Erzähler unserer Tage. Eine ähnliche Entwickelung machte der bedeutend jüngere Wilhelm Hegeler (geb. 1870) durch, der mit den Berliner Geschichten „Mutter Bertha“, „Und alles um die Liebe“ u. s. w. begann und dann im „Ingenieur Horst-

mann" (1900) ein zwar noch etwas brutales, aber doch nach wirklicher Lebenserfassung strebendes Werk gab. — Endlich sind diesen Decadents noch zwei Juden hinzuzuzählen: Felix Holländer aus Leobschütz (geb. 1867), der zunächst mit Hans Land (Hugo Landsberger) das Drama „Die heilige Ehe" schrieb und dann in einer Reihe von Romanen („Jesus und Judas", „Magdalene Dornis", „Frau Ellin Röte", „Das letzte Glück", „Der Weg des Thomas Truck") meist erotische Themata im Geiste jener charakteristischen müden Decadence, die wir gelegentlich auch bei Schnitzler finden, behandelte, und Jakob Wassermann aus Fürth (geb. 1873), der in den „Juden von Zirndorf" (1897) und in der sehr erfolgreichen „Geschichte der jungen Renate Fuchs" (1901) gleichfalls äußerst talentvolle Beiträge zur Psychologie des modernen decadenten Judentums geliefert hat, freilich auch aufdringlich und unsauber genug ist. Die reinste Incarnation des Geistes dieser Decadence stellt die 1896 gegründete Münchner Wochenschrift „Der Simplicissimus" dar, doch sind in ihr überhaupt alle unreinen Geister des Judentums zu finden, auch der schlecht verkappte Haß gegen alles Deutsche.

In dem 1894 erschienenen Sammelbuch moderner Prosadichtung „Neuland" schrieb der schon als naturalistischer Dramendichter genannte Herausgeber Cäsar Flaischlen: „In der Inhaltsübersicht wurde bei den einzelnen Autoren deren Stammeszugehörigkeit bemerkt. Ich halte dies für um so wissens- und beachtenswerter, als noch zu keiner Zeit sich eine solche Fülle verschiedener Stammeseigentümlichkeiten geltend machte. Ein jeder der dreiundzwanzig Autoren bringt ein Stück Heimat in seiner Dichtung, sowohl in Bezug auf seine Sprache, als auch in Bezug auf seine ganze Weltanschauung; und ein intimes Verständnis der verschiedenen Beiträge ergiebt sich erst, wenn man dieselben gleichzeitig auch unter diesem Gesichtspunkt auf sich wirken läßt. Wie die einzelne heimatliche Mundart ein steter Jungbrunnen bleibt, aus dem unserer hochdeutschen Schriftsprache immer neues Leben zuquillt, so bleibt auch die engere

Heimat mit ihrer Stammeseigenart der stete Nährboden, aus dem sich unser ganzer deutscher Volkscharakter zu immer neuer Kraft, zu immer reicheren Entfaltungen und zu immer vielseitigerer Einheit emporgestaltet. Momente, die bisher noch nie so hervorgetreten, die mit „Partikularismus“ und dergleichen nichts zu schaffen haben, die jedoch für eine spätere Litteraturgeschichte zweifellos zum Ausgangspunkt ganz neuer Forschungen werden dürften.“ Wir können es schon heute bestimmt aussprechen, daß die wahre und dauernde Bedeutung des Naturalismus nicht, wie man es zuerst glaubte, auf seiner neuen Technik, sondern auf seinem volkstümlichen (nicht in dem Sinne von populär gemeint) Lebensgehalt beruht, daß nur das von ihm leben wird, was wahrhafte Stammes- und Heimatkunst geworden, und daß er also, vom Standpunkte der deutschen Gesamtlitteratur aus gesehen, weiter nichts als die dritte Periode deutscher Volks-, Stammes- und Heimatdichtung seit Pestalozzi und J. P. Hebel ist, trotz seiner hohen Allüren. Man wird dies natürlich heute noch bestreiten, aber die Zukunft wird es ausweisen, Gerhart Hauptmann beispielsweise wird vor allem als schlesischer Stammespoet, nicht anders wie Reuter als mecklenburgischer und Anzengruber als österreichischer leben. Namentlich aber die Erzähler unter den Naturalisten mußten natürlich, sobald sie dem uniformen großstädtischen Leben auswichen, zur Stammes- und Heimatkunst gelangen. Hier steht der Oberlausitzer Wilhelm von Polenz (geb. 1861) voran, der zuerst u. a. ein Trauerspiel „Heinrich von Kleist“ (1891) versuchte und dann in den drei Romanen „Der Pfarrer von Breitendorf“ (1893), „Der Büttnerbauer“ (1895) und „Der Grabenhäger“ (1897) das ländliche Leben seiner Heimat darstellte. Wohl weist auch seine Kunst noch auf Zola zurück, aber es ist zugleich eine schlichte deutsche Sachlichkeit darin und auch mehr von den geistigen Bewegungen der Zeit, als der Franzose seinen Milieudarstellungen in der Regel verlieh. Die Novelle „Wald“ (1899) erinnerte fast an die Kunst Otto Ludwigs, und in dem Roman „Thekla Lüdekind“ (1900) ward eines der wichtigsten modernen Roman-

themata, die Frauenfrage behandelt, mit dem Ernst, der ihr geziemt, und ohne jene leidenschaftliche Einseitigkeit, die uns in modernen Frauenromanen fast regelmäßig aufstößt, an einem typischen, aber doch ganz individuellen Frauenschicksal. Man darf vielleicht sagen, daß Polenz, wenn auch nicht technisch, doch dem Gehalt seiner Romane nach der alten guten Weise Freytags von den Modernen wieder am nächsten gekommen ist: Er giebt das Leben. — Ihm in mancher Hinsicht verwandt ist der gleichalterige Egerländer Hans Nicolaus Krauß aus Neuhaus, der außer einigen Dialektsachen den Romancyklus „Heimat" („Lene", „Der Förster von Konradsreuth", „Die Stadt") und die Skizzen „Im Waldwinkel" geschrieben hat. Auch der jungverstorbene Julius Petri aus Lippstadt (1868—1894) hat in seinen Romanen und Erzählungen („Pater peccavi" 1892, „Rote Erde") die schlichte sachliche Weise, nähert sich freilich in seinem Drama „Bauernblut" dem konsequenten Naturalismus Gerhart Hauptmanns. Am Ende der neunziger Jahre schrieb man dann die Heimatkunst als Gegensatz zu der großstädtischen Decadencekunst geradezu aufs Panier (Sohnrey, Fritz Lienhard, Ernst Wachler u. s. w.), und nun zeigte sich, daß fast jedes deutsche Land, zumal wenn man die noch lebenden älteren Dichter einrechnete, seine „Heimatkünstler" hatte — was seit dem Blütezeitalter der Dorfgeschichte jedenfalls nicht dagewesen. Da fanden sich in Schleswig-Holstein außer Liliencron und Fehrs Timm Kröger, Charlotte Niese, Luise Schenck, Helene Voigt, Johannes Kruse, in Hamburg Ilse Frapan und Otto Ernst, in Mecklenburg Karl Beyer und Max Dreyer, in Pommern außer Hans Hoffmann Heinrich Bandlow, in Westpreußen außer Halbe Elisabeth Gnade, in Ostpreußen außer Sudermann Fritz (in seinen Anfängen auch Richard) Skowronek und Hans von Sanden, in Posen Karl Busse, in Schlesien außer Hauptmann Hermann Stehr, in Brandenburg (Spreewald) Max Bittrich, in der sächsischen Lausitz Polenz, im Königreich Sachsen Wilhelm Schindler, in Thüringen außer Schlaf August Trinius, Helene Böhlau und Paul Quensel, in Franken J. H. Löffler, in Nordböhmen außer

Krauß Anton Ohorn und Aloys John, in Mähren Philipp Langmann, im übrigen Österreich außer Rosegger und Pichler eine ganze große Gruppe, die sich als Jungösterreicher bezeichnete und meist entschieden national war: Rudolf Christoph Jenny, Karl Bienenstein, Franz Kranewitter, Franz Lechleitner, Hans von Schullern, Arthur von Wallpach, Rudolf und Hugo Greinz, Susi Wallner, Arnold Hagenauer, J. Hafner, Oskar Weilhardt u. s. w., weiter dann in Bayern außer Ganghofer u. s. w. Joseph Ruederer und Leopold Weber, in Württemberg außer den Gebrüdern Weitbrecht Cäsar Flaischlen und die hier auch heimisch gewordene Ilse Frapan, in Baden außer Hansjakob Hermine Villinger und später Pauline Löffler, in der Pfalz Anna Croissant-Rust, im Hessischen Wilhelm Schäfer, am Rhein Ernst Muellenbach und Clara Viebig, in Westfalen außer Petri noch der ältere plattdeutsche Erzähler Ferdinand Krüger, in Südhannover Heinrich Sohnrey, in der Lüneburger Heide Karl Söhle, an der Weser Bernhardine Schulze-Smidt. Ich weiß recht wohl, die Bedeutung all dieser Autoren ist eine sehr verschiedene, auch gehören sie technisch zweifellos nicht alle in dieselbe Schule, aber doch hatte der Naturalismus eine schärfere Beobachtung des Lebens und eine charakteristischere Darstellung fast überall zuwege gebracht und das, was ihm fehlte, die Liebe und der Heimatstolz fanden sich nach und nach auch. Man kann mit Bestimmtheit sagen, daß die Bewegung noch nicht abgeschlossen ist und der Decadence weiter entgegenwirken wird, nicht große, aber gesunde Kunst bringend, die eine Flucht vor der Gegenwart keineswegs zu sein braucht. — Vor allem eine Reihe von Frauen verdient unter den eben genannten Autoren noch besonderer Hervorhebung, obschon sich manche von ihnen trotz erfreulicher Anfänge dann in die Decadence verloren haben. Davor blieben so gesunde Talente wie Hermine Villinger aus Freiburg im Breisgau (geb. 1849), die sehr hübsche „Schwarzwaldgeschichten" schrieb, wie Charlotte Niese von der Insel Fehmarn (geb. 1854), die ihre Jugenderinnerungen „Aus dänischer Zeit" meist derb-

humoristisch verwertete, bewahrt, aber nicht die höherstrebenden wie Ilse Frapan und Helene Böhlau. Ilse Frapan (Pseudonym für Ilse Levien) aus Hamburg (geb. 1855) gab „Gedichte“ heraus, die eine entschiedene Physiognomie nicht zeigen, hat aber in ihren Novellensammlungen, die meist dem Hamburger („Hamburger Novellen“ 1886, „Zwischen Elbe und Alster“, „Querköpfe“), aber auch dem schwäbischen Leben („Enge Welt“) entstammen, nicht bloß große Stimmungskraft, sondern auch wahrhafte poetische Charakterisierungsgabe erwiesen. Dann geht es mit „Die Betrogenen“ und „Wir Frauen haben kein Vaterland“ in die böse internationale Decadencesphäre hinein. Noch talentvoller als die Frapan, wohl das großzügigste Frauentalent unserer Litteratur seit Luise von François und Marie von Ebner-Eschenbach ist Helene Böhlau aus Weimar (geb. 1859). Ihre „Ratsmädelgeschichten“ (1888) sind Heimatkunst im besten Sinne, hier und da, wie die der Riese, ein bißchen derb auftragend, aber im Ganzen eine wundervolle Verkörperung der guten alten Zeit auf dem klassischen Boden der Ilmstadt. Die späteren Weimarer Novellen der Böhlau gewannen auch dichterische Feinheit, ja, öfter wurde echt tragische Stimmung erreicht, und in dem „Rangierbahnhof“ (1896) dann vielleicht der stärkste Frauenroman unserer Zeit gegeben, wenn auch nicht eben ein vollendetes Kunstwerk. Aber schon im „Recht der Mutter“ zeigte sich darauf etwas Gemachtes und Preziöses, das Streben, die moderne Frau zu „madonnisieren“, möchte ich sagen, und der Roman „Halbtier“ (1899) war dann zweifellos ein wüstes, vernietzschetes Produkt. — Neben der Böhlau nennt man vielfach die gleichalterige Gabriele Reuter aus Alexandrien, die durch den unzweifelhaft lebenswahren, wenn auch einseitigen Roman „Aus guter Familie“ (1895) berühmt wurde. Sie sucht aber die Sensation, wie ihre neueren Werke zeigen. Zu großem Ansehen ist dann neuerdings noch Clara Viebig aus Trier gelangt, die zuerst das Leben ihrer rheinischen Heimat darstellte, auch ein paar naturalistische Dramen versuchte und dann auch zum großstädtischen Roman überging. Ihr liegt der Zolaische

Naturalismus im Blute, und ihr Roman „Das Weiberdorf" ist denn wohl das Stärkste, was eine weibliche Feder, von einigen notorischen — ich will den bezeichnenden Ausdruck doch lieber unterdrücken — abgesehen, gewagt hat. Ihr vergleiche man einmal das feine Talent der Schleswig-Holsteinerin Helene Voigt-Diederichs, die in den „Schleswig-Holsteiner Landleuten" doch auch nicht gerade prüde ist: Hier, wie in den späteren größeren Geschichten „Abendrot" und „Regine Vosgerau", die beide den Einfluß des Dänen J. P. Jakobsen zeigen, haben wir auch die Poesie des Volkslebens und nicht bloß seine Brutalität, die übrigens bei allen modernen Autoren zu einem guten Teil hineingesehen ist.

Schon im Jahre 1891 — die Kurzlebigkeit aller modernen „Richtungen" ist geradezu erstaunlich — hatte Hermann Bahr eine Schrift „Die Überwindung des Naturalismus" herausgegeben, und in der That trat neben dem Naturalismus schon um diese Zeit der Symbolismus hervor. Auch zu seiner Entstehung wirkten ausländische Einflüsse — die ältere englische Lyrik der Präraffaeliten und die moderne französische um Verlaine, dann Ibsen und Maeterlinck — mit, doch stärker als alle Ausländer wirkte Friedrich Nietzsche, der Dichter des „Zarathustra", auf die jungen Talente ein, die sich wie er gern als Propheten und Erlöser aufspielten. Vor allem war der Symbolismus die Reaktion auf den Naturalismus, bei dem die „Seele" zu kurz gekommen war, und der die Lyrik hatte töten wollen. Man hat ihn dann später als eine neue Romantik aufgefaßt, und in der That weist er auf gewisse alte Romantiker beispielsweise Novalis, zurück, der Unterschied ist nur, daß die alte Romantik zuletzt doch aus gesundem Volkstum erwuchs, während der Symbolismus durchaus ein Produkt der Überkultur, rein ästheticistisch war. Man hat in ihm wieder verschiedene Richtungen, eine decadent-feministische, eine dionysisch-übermenschliche, eine naturwissenschaftlich-freigeistige, eine mystisch-primitive unterschieden, auch findet sich eine neue l'art pour l'art-Poesie — es lohnt sich nicht, auf diese feineren Unterscheidungen einzugehen. Die ersten Spuren des Symbolismus, der seinen

Namen natürlich daher trägt, daß die Symbolschaffung — leider meist eine künstliche — sein Hauptkunstmittel ist, finden sich merkwürdigerweise im Roman wie in Wilhelm Bölsches (aus Köln, geb. 1861) „Mittagsgöttin" (1891) und Julius Harts „Sehnsucht" (1893). Mit Bölsche, der dann namentlich als naturwissenschaftlicher Darsteller bekannt geworden ist, kann man den freireligiösen Bruno Wille aus Magdeburg (geb. 1860) nennen, dessen Weltanschauungsbuch „Offenbarungen des Wachholderbaums" (1901) hierher gehört. Auf dem Gebiete des Dramas ergiebt der Symbolismus das Märchendrama (Hauptmanns „Versunkene Glocke", Sudermanns „Drei Reiherfedern", aber nicht Fuldas Stücke) und weiter ein modernes Stimmungsstück à la Maeterlinck, das aber nicht zu besonderer Bedeutung gelangt. In der Hauptsache ist der Symbolismus eine lyrische Bewegung, und man kann ihm das Verdienst nicht abstreiten, daß er die deutsche Lyrik formell, technisch und sprachlich, vor allem im Anschluß an Nietzsches Hymnik, aber auch an die koloristische und plastische Kunst des Auslandes erneuert hat, wenn auch kein großer Lyriker, der für sein ganzes Volk etwas zu bedeuten hätte, aus ihm hervorgegangen ist. Jedenfalls bildet er — von seinen Anfängen in der Kunstzeitschrift „Pan" (1894—1900) und den Münchner „Musenalmanachen" Otto Julius Bierbaums (seit 1893) an bis zu den 1899 hervortretenden, allerdings schon seit 1892 existierenden „Blättern für Kunst" Stephan Georges — eine historisch sehr interessante, in sich abgeschlossene Entwickelung. Den Zusammenhang mit der älteren Lyrik stellt Gustav Falke aus Lübeck (geb. 1853) her, eine nicht sehr starke, aber feine und maßvolle Natur, die sich in den Sammlungen „Mynheer der Tod" (1891) „Tanz und Andacht", „Zwischen zwei Nächten", „Neue Fahrt", „Mit dem Leben" zwar zunächst noch von Mörike und Storm, K. F. Meyer und Liliencron beeinflußt zeigt, aber dann doch auch unter geschmackvoller Verwendung moderner Mittel vielfach zum glücklichen Ausdruck individuellen Lebens gelangt. Zwei Romane „Aus dem Durchschnitt" (1892) und „Der Mann im Nebel" (1899),

der erstere dem Naturalismus noch nahe stehend, der letztere eine moderne Decadencenatur in ihren Stimmungen schildernd, vervollständigen das Bild des Dichters. — Otto Julius Bierbaum aus Grünberg (geb. 1865) dann schließt sich mit seinen „Erlebten Gedichten“ (1892) ebenfalls zunächst Liliencron an und pflegt darauf in „Nemt, Frouwe, diesen Kranz“ und den musikdramatischen Dichtungen „Lobetanz“ und „Gugeline“ einen archaisierenden Symbolismus, der sich ungefähr so zur Minnelyrik verhält wie Julius Wolffs und Baumbachs Dichtung zur Vagantenpoesie. Seine Lyrik ist ziemlich äußerlich, gemacht-naiv und wird nach und nach reiner Klingklang, was ihn dann zum Überbrettl-Poeten qualifizierte. Wo er mehr von seinem Wesen giebt, wie in den Romanen „Pancrazius Graunzer“, „Die Schlangendame“, „Stilpe“, da tritt seine übrigens ziemlich gewöhnliche Decadence unverhüllt hervor, die dadurch nicht sympathischer wird, daß sie sich burschikos gebärdet und nach grotesken Wirkungen strebt. Man hat ihn mit Recht auch neben Hartleben gestellt, doch ist er nicht so gefährlich, weil man ihn leichter durchschaut. — Die „Größe“ des Symbolismus wurde Richard Dehmel aus Wendisch-Hermsdorf am Spreewald (geb. 1863), der die lyrischen Sammlungen „Erlösungen“ (1891), „Aber die Liebe“, „Lebensblätter“, „Weib und Welt“ (neuerdings „Ausgewählte Gedichte“) und einige Dramen herausgab. Auf ihn waren Nietzsche und — der polnische „Sexualist“ Stanislaw Przybyszewski (geb. 1868) von dem allerstärksten Einflusse, und die mit dem Symbolismus verbundene Decadence hat nirgends eine raffiniertere Form gewonnen als bei diesem „geistigen Wollüstling“. Doch ist er kein unbedeutendes Talent, ein Mann, der wirklich etwas Neues bringt, wenn auch in der Regel nicht in vollendeter Form. Mit Recht hat man „seine fieberische Überschwänglichkeit, seine Neigung, an sich Geringfügiges gewaltsam ins Ungeheuerste zu steigern, sein seelisches außer Rand und Band Geraten“ störend empfunden, andererseits aber doch auch wieder zugeben müssen, daß über das unbedingte „Muß“ seines Schaffens kein Zweifel sein kann, daß sich in

seiner Lyrik eine zwar durchaus krankhafte und überreizte, aber immerhin interessante und vor allem ehrliche Persönlichkeit auslebt. Neben einigem Reinen steht viel Pathologisches, neben Schlichtempfundenem viel Überhitztes und Forciert-Pathetisches, neben stimmungsvoller Anschauung kalte geistige Dialektik, neben glücklicher Formbildung viel mißlungenes Experiment und direkt Geschmackloses. Aber wenn von Dehmel auch nicht allzu viel bleiben wird, er zeigt, wie ich glaube, weiter. Der Stellung, nicht der Natur nach — obschon sich einige Berührungspunkte finden — gemahnt er mich an Bürger. — Nietzscheaner wie Dehmel ist Christian Morgenstern aus München (geb. 1871), und von Dehmel selber vielfach abhängig, wie übrigens zahlreiche andere junge Lyriker, Max Bruns aus Minden i. W. (geb. 1876). — Wie die Dehmels wurde auch die Lyrik der Leute von den „Blättern für Kunst", vor allem die Stephan Georges aus Bingen (geb. 1868) und Hugo von Hofmannsthals als die Höhe der modernen Kunst hingestellt. In der That haben wir hier die ausgesprochenste l'art pour l'art-Poesie, die jemals in Deutschland hervorgetreten ist, eine Kunst, die mit dem Leben gar nichts mehr zu thun hat, sondern nur noch Selbstberauschung ist. Hier und da finden wir bei George, dessen Sammlungen „Das Jahr der Seele" (1899), „Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal", „Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten" heißen — die Titel genügen zur Charakteristik — eine bestimmte manierierte Schönheit, vieles ist einfach kindisch. Bei dem 1874 zu Wien geborenen, einer jüdischen Familie entstammenden Hugo von Hofmannsthal kann die Stimmungs- und Verskunst in Gedichten und sogenannten Dramen („Tod des Tizian", „Der Thor und der Tod" und „Die Hochzeit der Sobeide") geradezu entzücken, aber mit wirklicher Lebensgestaltung hat seine Kunst auch nichts zu thun. Das Wiener Kultur-Judentum hat überhaupt, wie schon bei Schnitzler bemerkt, in diesem Zeitalter eine hübsche Reihe psychologisch-interessanter Decadence-Erscheinungen geliefert: es seien nur noch der „Neurotiker" Felix Dörmann (Biedermann) und

der sehr komische Peter Altenberg, sowie die mit neunzehn Jahren verstorbene Lisa Baumfeld, eine Schülerin Hofmannsthals, genannt. — Einige Aufmerksamkeit können von den Talenten des Symbolismus dann noch Franz Evers aus Winsen a. d. Luhe (geb. 1871), der zahlreiche Gedichte und auch Dramen herausgegeben hat, und Richard Schaukal beanspruchen: Bei beiden erkennt man hinter der „Kunst" ein Stück gelebten Lebens. Max Dauthendey und Alfred Mombert führen beinahe auf das psychiatrische Gebiet, und Paul Scheerbart und der stark verkommene Frank Wedekind sind so etwas wie litterarische Clowns, wie denn überhaupt die Künstler des Symbolismus vielfach an Artisten erinnern. — Von Frauen wären hier etwa die talentvolle, aber zunächst rabiat-geniale und dann rasch völlig in die Decadence versinkende Maria Janitschek geb. Tölk aus Wien (geb. 1859), Anna Croissant-Rust aus Dürkheim in der Pfalz (geb. 1860), Marie Eugenie delle Grazie aus Weißkirchen in Ungarn (geb. 1864), die Verfasserin des großen Epos „Robespierre", die in den Dreyfus-Prozeß verwickelte und durch Selbstmord umgekommene Juliane Dery aus Baja in Ungarn (1864—1899) und die äußerst raffinierte, innerlich völlig kalte Elsa Bernstein, geb. Porges aus München, die zuerst naturalistische und dann symbolistische Dramen schrieb, zu erwähnen — die Mehrzahl bezeichnenderweise wieder Jüdinnen. Ich glaube, der Beweis, daß unsere litterarische Decadence, wenn nicht seit 1870, doch seit dem Beginn des sozialen Zeitalters durchweg jüdisches Produkt ist, ließe sich zwingend führen.

Der Symbolismus hat, als wesentlich esoterische Kunst, bei weitem nicht in so breite Kreise gewirkt wie der Naturalismus. Auch erhielt er, wie der konsequente Naturalismus durch die Richtung auf die Heimatkunst, die Polenz u. s. w., eine starke Gegenwirkung durch eine Reihe selbständiger Künstlernaturen, die zwar nicht die neuen technischen Errungenschaften, aber wohl die Propheten- und Erlöserpose wie die gemachte mystagogische Dunkelheit und die leeren Formkunststücke der eigentlichen Symbolisten verschmähten und nach ehrlicher künst-

lerischer Objektivierung ihrer Persönlichkeit und ihres inneren Lebens strebten, wodurch sie selbstverständlich den Großen der älteren Generation, Mörike, Storm, Keller, K. F. Meyer, wieder nahetraten. Und unvermeidlich war es auch, daß sich für die Bedürfnisse des großen Publikums, dem der Symbolismus nichts bieten konnte, und das die selbständigen und vornehmen Künstlernaturen wie üblich übersah, ein neuer Eklekticismus herausbildete, der vom Alten und Neuen das Wirksamste durch formale Begabung geschickt verband. Die einflußreichste Persönlichkeit unter jenen Künstlernaturen war Ferdinand Avenarius aus Berlin (geb. 1856), der Herausgeber des „Kunstwarts“ (seit 1887), der für die ästhetische Kultur des deutschen Volkes, und zwar bis in die eigentlichen Volkskreise hinab, wohl das Meiste von uns allen gethan hat. Als Dichter begann er mit dem lyrischen Bande „Wandern und Werden“ (1881), ließ diesem die stimmungsvolle lyrisch-epische Dichtung „Die Kinder von Wohldorf“ folgen und gab darauf in der Dichtung „Lebe“ (1893) und vor allem in dem neuen Gedichtbande „Stimmen und Bilder“ (1898) Werke, die zu den wenigen der Zeit gehören, bei denen man eine Wirkung auch noch auf spätere Zeiten voraussagen kann. Es ist ganz unmöglich, in Avenarius' Lyrik die sehr bestimmte Physiognomie zu verkennen, nur das Übelwollen kann hier von einer „Mischung von Kunststilen“ reden, und wenn vielleicht ein oder zwei Talente der Zeit, etwa Liliencron, mehr natürlichen Reichtum aufweisen, so übertrifft sie Avenarius doch wieder an Stimmungsfeinheit und durchgebildetem Stilgefühl. Eine Anzahl seiner Gedichte halte ich für lyrisch vollendet und unvergleichlich. — Große Erwartungen erregte unter diesen Dichtern Walther Siegfried aus Zofingen im Kanton Aargau (geb. 1858), und zwar durch den Künstlerroman „Tino Moralt“ (1890), der in der That die Vergleichung mit Goethes „Werther“ und Kellers „Grünem Heinrich“ nahelegte, wenn er auch natürlich die typische Geltung dieser Romane bei weitem nicht erreichte. Aber die späteren Werke des Dichters „Fermont“ und „Um der Heimat willen“ haben die gehegten Erwartungen

nicht erfüllt, Siegfried ist ohne Zweifel ein sehr feines Talent, aber doch mehr psychologischer Konstrukteur als aus dem Vollen gebender elementarer Dichter. — Auch Wilhelm Weigand aus Gissigheim in Baden (geb. 1862) erregt eine zwiespältige Empfindung. Hatte sein Roman „Die Frankenthaler", der 1884 erschien, bereits eine ungewöhnliche Meisterschaft in der Wiedergabe feiner persönlicher Stimmungen und heimatlicher Naturstimmungen erwiesen, und waren seine „Essays" (1891) unzweifelhaft nicht bloß glänzende Zeugnisse eines großen Nachempfindungs- und schriftstellerischen Darstellungstalentes, sondern auch Offenbarung einer reifen Persönlichkeit, so mußte es um so mehr wunder nehmen, daß Weigand sich dramatische Begabung zuschreiben und in denselben Fehler verfallen konnte, den er an Paul Heyse so scharf tadelte. In der That trägt denn auch keines seiner zahlreichen modernen und historischen Dramen — von den letzteren seien ein „Cesare Borgia", ein „Lorenzino", ein „Florian Geyer" genannt — den Stempel des Specifisch-Dramatischen, so psychologisch-interessant manches in ihnen ist. Dafür ist der Dichter nun aber neuerdings, nachdem er vorher schon einen Band Gedichte, „Sommer", veröffentlicht hatte, zur lyrischen Meisterschaft gelangt: Seine Sammlung „In der Frühe" (1901) wird als reife Kunstpoesie mit starkem persönlichen Gefühlsgehalt unzweifelhaft dauern. — Hier wäre nun Isolde Kurz noch einmal zu nennen, neben Ricarda Huch aus Porto Alegre (geb. 1864), die wie sie von Konrad Ferdinand Meyer und noch mehr von Gottfried Keller beeinflußt ist. Es ist ein Charakteristikum unserer Zeit, daß sie Frauentalente viel eher gelten läßt als männliche, und so finden wir denn wohl, daß dieselben Leute, die von Avenarius und Weigand nichts wissen wollen, Ricarda Huch in den Himmel erheben. Doch sie ist ohne Zweifel ein starkes und trotz der unverkennbaren fremden Einflüsse, die sie erfahren hat, auch selbständiges Talent. Ihr Roman „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" (1893) hat zwar nicht die volle unmittelbare Lebensgewalt, die wir vom modernen Roman verlangen, aber dafür leidenschaftliche und tiefe, hier und da auch schranken-

lose romantische Lebenspoesie und eine etwas stilisierte Schönheit, ihre „Gedichte" (1891 und 1894) überragen das meiste, was uns weibliche Autoren in neuerer Zeit gegeben haben, und ihre Erzählungen, die zum Teil an die „Sieben Legenden" Kellers anknüpfen, sind vielleicht die vollendetste Verbindung romantischen und modernen Geistes, die überhaupt in Deutschland hervorgetreten ist. Ricarda Huch hat auch ein gutes litteraturhistorisches Werk „Die Blütezeit der Romantik" geschrieben. Ich kann nicht leugnen, daß mir die Richtung ihres Geistes bedenklich erscheint, aber ihr großes Können bestreite ich nicht. — Mancherlei Einflüsse älterer Kunst verrät auch die Dichtung Jakob Julius Davids aus Weißkirchen in Mähren (geb. 1859), der jüdischen Ursprungs ist. Bei seinen „Gedichten" muß man hier und da an Lorm, bei seinen Erzählungen und Romanen („Im Frühschein", „Am Wege sterben") an K. F. Meyer, selbst Jensen und einige Moderne, bei seinen Dramen zum Teil an Anzengruber denken, aber Eklektiker ist David doch noch nicht, vielmehr unbedingt ein Talent selbständiger Prägung mit dem charakteristischen jüdisch-pessimistischen Zuge. Dagegen ist Hugo Salus aus Böhmisch-Leipa (geb. 1866) eines jener „brillanten" jüdischen Talente, die ihre kleine Begabung wundervoll auszunutzen verstehen. Ohne starke und tiefe Empfindung, weiß er in seinen Gedichtsammlungen doch jedes Stück, mag das Bildchen noch so klein und das Gefühlchen noch so winzig sein, trefflich zu fassen (hier und da erinnert er an Kellers realistische Kunst) und versteht sich auch auf die „Ausnutzung der Sinnlichkeit", wie denn die Veröffentlichung eines Cyklus wie der „Ehefrühling" einem germanischen Poeten wohl ganz unmöglich wäre. Der frühverstorbene Ludwig Jacobowski (aus Strelno in Posen, 1868 bis 1900) ist dann wirklicher Eklektiker. Er gemahnt mich von den modernen Juden, der Art, nicht der Stärke seines Talents nach, am meisten an Heine: Wie dieser mit den Elementen der Romantik, wirtschaftet Jacobowski mit denen der gesamten späteren Lyrik, und zwar so, daß man bei fast jedem seiner Gedichte einen vertrauten Klang hört, ohne freilich die Beein-

fassung im Einzelnen immer nachweisen und die persönliche Nuance leugnen zu können. Jacobowski hat auch die echt jüdische Strebsamkeit, und nach dem Heinischen Recept verkündet er seine eigene Größe und Unsterblichkeit:

„— — meine Seele ist ein Kind der Sonne,
Ein vornehm Kind aus jener Schöpferwonne,
Die Kronen ausschenkt der Unsterblichkeit"

und: „(Ich) weiß: Im kommenden Jahrhundert
Wird Lied für Lied mir nachgesungen."

Er begann mit dem nicht uninteressanten Roman „Werther der Jude" (1891), gab dann eine Reihe lyrischer Bände heraus, unter denen der letzte „Leuchtende Tage" (1900) der beste ist, und lieferte in dem „Roman eines Gottes" „Loki" (1899), der an die Jordan-Dahnsche Richtung anzuschließen und vortrefflich nachempfunden ist, sein Hauptwerk. — Noch weniger selbständig als Jacobowski, aber frischer und munterer ist sein Freund und Landsmann Karl Busse aus Lindenstadt in Posen (geb. 1872), dessen erste, wesentlich unter Storms Einfluß stehenden „Gedichte" (1892) das Entzücken weiter Kreise erregten. Er hat sich dann auch dem Roman und der Novelle zugewandt und dem Leben seiner Heimatprovinz manches abgewonnen, freilich oft die alten konventionellen Mittel benutzt und auch flüchtig gearbeitet. Seine litteraturhistorische Thätigkeit zeigt gleichfalls, daß er ein geschickter Mensch, wenn auch ohne eigene Gedanken ist. Wenn er u. a. Geibel das Wort redet und weiter meint, daß für das Volk „Hackländer nicht nur nicht viel unterhaltender, sondern auch viel wichtiger, nützlicher und besser zu lesen sei als der dunkle, stets auf der Flucht vor sich selbst begriffene Hebbel", so beweist er dadurch, daß er zu den kleinen Geistern gehört, die das Große mit instinktiver Abneigung bekämpfen, und daß er von den tiefsten Bedürfnissen des deutschen Volkes keine Ahnung hat, wie, daß die ganze große Entwickelung der deutschen Litteratur seit den Tagen der Klassik spurlos an ihm vorübergegangen ist. — Ihm sehr nahe steht die Dichterin Anna Ritter aus Coburg (geb. 1865), deren erste Gedichtsammlung

er auch ausgewählt hat. Ernster zu nehmende jüngere lyrische Talente sind Hans Benzmann aus Kolberg (geb. 1869) und Hans Bethge aus Dessau (geb. 1876). — Von den neueren epischen Talenten halte ich August Sperl aus Fürth (geb. 1862) für eines der erfreulichsten, obwohl sein Sang „Fritjof Nansen" mißlungen ist. Aber sein an Stifter gemahnendes Erstlingswerk „Die Fahrt nach der alten Urkunde", seine historischen Romane „Die Söhne des Herrn Budiwoi" (1897) und neuerdings „Hans Georg Portner" sind respektable Werke. Nicht ganz unterschätzen soll man auch den vielgeschmähten, allerdings manche Unarten der Neuromantik und der Butzenscheibendichtung bewahrenden, oft stark manieristischen Joseph Lauff aus Köln (geb. 1855), dessen epische Gedichte und historischen Romane (der beste „Regina Coeli" 1894) doch nicht ohne Leben, Leidenschaft, Farbe und Stimmung sind, wenn auch seine Hohenzollerndramen nicht viel bedeuten. Noch höher stehen die beiden Epen „Jost Fritz, der Landstreicher" (1892) und „Vestigia leonis" von Richard Nordhausen aus Berlin (geb. 1868).

Überschauen wir die Entwickelungen des Naturalismus und Symbolismus im Ganzen, so muß gesagt werden, daß sie litterarisch äußerst interessant und als Durchgangsstadien ohne Zweifel auch historisch bedeutungsvoll sind. Dauerndes haben sie dem deutschen Volke freilich wenig gegeben — man frage sich einfach, wie vielen Werken man Wert für die individuelle Entwickelung künftiger Geschlechter zuschreiben muß, und man wird zu einem nicht sehr erfreulichen Ergebnisse gelangen — und auch die als solche sich Verehrung erzwingenden, die großen Persönlichkeiten fehlen, wenn wir auch das ernste Streben eines Gerhart Hauptmann, die schlichte Tüchtigkeit eines Wilhelm von Polenz, die weite Umsicht und sichere Bildung eines Ferdinand Avenarius (der ja übrigens nicht in, sondern über der Entwickelung steht) nicht unterschätzen wollen. Etwa um 1896 waren beide Entwickelungen auf ihrer Höhe, da glaubte man auch in starker Verblendung eine völlig neue, „moderne"

Litteratur, die von Goethe und Hebbel nichts mehr zu wissen brauche, zu besitzen, Hauptmann schien wenigstens den extremsten Vorkämpfern der Moderne ein Ersatz für Shakespeare und Dehmel ein Ersatz für Goethe zu sein. Diese sehr unkluge und gefährliche moderne Überhebung und Geniemacherei mußte im Interesse der Volksgesundheit wie der Kunst bekämpft werden, und ich bin stolz darauf, daß ich den Kampf in meinem satirischen Epos „Der dumme Teufel" (1896), dem Buche „Gerhart Hauptmann" und dem Essay „Die Alten und die Jungen" (später zur „Deutschen Dichtung der Gegenwart" erweitert) am frühesten und entschiedensten aufgenommen und unermüdlich auf die große, ästhetisch wie national noch keineswegs ausgenutzte Bewegung des Realismus zurückverwiesen habe, ohne darum freilich dem berechtigten Neuen (Hauptmanns „Weber" beispielsweise habe ich als Weltdichtung und Hauptstück der modernen sozialen Anklagelitteratur bezeichnet) das Lebensrecht abzusprechen. Eine Reihe von Niederlagen der modernen Dichter, neue Siege älterer Talente wie Wildenbruchs („Heinrich und Heinrichs Geschlecht" 1896), das Aufkommen der Heimatkunst und einer neuen Tendenzdichtung gaben mir im Ganzen recht. Die letztere gewann mit den Stücken Max Dreyers aus Rostock (geb. 1862) und Otto Ernst (Schmidts) aus Ottensen (geb. 1862) sogar die Bühne, und wenn wir beide Talente auch nicht überschätzen wollen, es ist doch nicht zu bestreiten, daß beispielsweise der Humor in Dreyers Stücken („In Behandlung", „Hans", „Der Probekandidat", „Der Sieger") doch zum Teil bodenständiger und volksmäßiger war als in dem Gros der üblichen Theaterstücke, und daß der Satire Otto Ernsts („Jugend von heute", „Flachsmann als Erzieher") innere Berechtigung innewohnte. Auch das war schon ein Fortschritt, daß jetzt deutsche Talente das für die Bühne leisteten, was sonst den jüdischen Geschäftstalenten zugefallen war. Ziemlich gleichzeitig traten auch wieder Erzähler hervor, die sich an eine bestimmte Technik nicht banden, sondern eben nur tüchtige Unterhaltungskunst liefern wollten, ich nenne nur den schon verstorbenen Ernst

Muellenbach aus Köln (1862—1901), den Ostfriesen Ernst Clausen aus Aurich (geb. 1861; „Henny Hurrah"), den Altmärker Wilhelm Arminius (Wilhelm Hermann Schultze, geb. 1861, „Yorks Offiziere"), vor allen den Dithmarscher Gustav Frenssen aus Barlt (geb. 1863), dessen erste Werke zwar noch von der schlechten Familienblätterlitteratur beeinflußt sind, der aber in seinem „Jörn Uhl" sich den kräftigenden Geist Kellers und Raabes zu nutze gemacht hat. Wie nun unsere Entwickelung fortschreiten wird, ist selbstverständlich schwer zu sagen; das aber ist klar, daß sie in entschieden-nationalem Geiste verlaufen, daß die große nationale Bewegung, die wir skizziert haben, sich auch in künstlerische Thaten umsetzen muß. Der Geist der Decadence, der es, wie wir es bei der Lex-Heintze-Bewegung im Jahre 1900/1 gesehen haben, fertig bringt, den auf alle Fälle noch heute existierenden großen Litteratursumpf einfach wegzuleugnen und Goethes Namen zur Deckung von Paul Lindau, Heinz Tovote und Jakob Wassermann zu benutzen, der Geist ästhetisch-sittlicher Verwirrung, der im „Überbrettl" eine Kulturthat sieht, der Geist der heimtückischen politischen Opposition, der sein Kunstinteresse nur durch hämische Kritik der Kaiserreden und Lektüre des „Simplicissimus" bethätigt, muß in Deutschland aufs unbarmherzigste bekämpft und verfolgt werden — wir sind ein anständiges Volk, und alles Beste unserer Poesie, unserer Kunst im Ganzen trägt männlichen und sittlichen Charakter. Sehr viel wird es schon helfen, wenn man endlich den ungeheuer großen jüdischen Einfluß auf Theater und Litteratur gebührendermaßen einschränkt. Siegen kann der nationale Geist natürlich zuletzt nur durch große positive Leistungen, und die fehlen allerdings noch. Doch sind immerhin erfreuliche Anfänge vorhanden, nicht bloß in der Heimatkunst (zu der ich beispielsweise auch meine eigenen Dichtungen, die Romane „Die Dithmarscher" und „Dietrich Sebrandt", das Drama „Luther", in denen ich eine schlichte Wahrheitskunst erstrebe, nicht durchaus rechne), sondern auch anderswo. Da hat u. a. Fritz Lienhard aus Rotkirch im Elsaß (geb. 1865) die Parole

„Von der Heimatkunst zur Höhenkunst“ gegeben und überhaupt unermüdlich, so in seinem Wanderbuch „Wasgaufahrten“ 1896, für die Aufnahme neuen idealistischen Herzens- und Stimmungsgehaltes in die deutsche Dichtung gekämpft, in dem Trauerspiel „König Arthur“ (1900) einen gewaltigen nationalen Kampf, der an den der Gegenwart erinnert, nicht ohne Größe und Poesie dargestellt, endlich in seinen übrigen Dichtungen mit Vorliebe an die volkstümlichen Gestalten der deutschen Sage („Eulenspiegel“, „Münchhausen“, „Die Schildbürger“) angeknüpft; da tritt uns aus den Dichtungen mancher Österreicher wie beispielsweise des Tirolers Arthur von Wallpach wieder etwas von dem hohen Schwung germanischen Geistes entgegen, ja, es ist sogar eine ganze neue Dramatikerschule da (Kurt Geucke, Herbert Eulenberg u. s. w.), die sich an keinen Geringeren als Shakespeare, wenn auch nicht völlig unbeirrt vom Symbolismus, anschließt. Aus dem Geiste unserer Zeit muß die neue nationale Dichtung geboren werden, zurück können wir nicht, aber auch aus dem Geiste unseres Volkstums. Vielleicht wird es ein neuer Realismus sein, ein höherer nationaler Realismus, der wie einst die Romantik den Realismus, so nun die Romantik in sich schließt, eine Dichtung, die sicher schreiten, aber, wo es not thut, auch fliegen kann. Naturalismus und Symbolismus wären dann in der That schätzenswerte Vorbereitungen gewesen. Im übrigen thun es die Richtungen nicht, sondern die Männer.

Eine Übersicht der prosaischen Litteratur dieses Zeitraums ist bei dem ungeheuren Aufschwung, den der Fachwissenschaftsbetrieb in Deutschland genommen hat, fast unmöglich. Die wahrhaft führenden Geister wurden wohl größtenteils genannt; gut geschriebene Bücher von wissenschaftlichem Wert aber giebt es eine Unmenge, und man kann natürlich nicht sämtliche deutsche Universitätsprofessoren samt den auf fast allen Gebieten auch noch vorhandenen freien Schriftstellern aufführen. So möge man sich an einer bescheidenen Auswahl der bekanntesten Namen genügen lassen. Von den Philosophen sind der Schleswiger

Friedrich Paulsen in Berlin (geb. 1846; „Geschichte des gelehrten Unterrichts", „Ethik", „Einleitung in die Philosophie" u. s. w.), Rudolf Eucken in Jena („Geschichte und Kritik der Grundbegriffe der Gegenwart", „Die Einheit des Geisteslebens in Bewußtsein und That der Menschheit", „Die Lebensanschauungen der großen Denker"), Theobald Ziegler in Straßburg („Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts"), auch wohl Otto Liebmann („Analysis der Wirklichkeit", „Gedanken und Thatsachen") auf weitere Kreise von Einfluß. Zu Studienzwecken dienen vielfach die Schriften von Christoph v. Sigwart (Logik), Friedrich Jodl (Psychologie, Ethik) und Theodor Lipps („Psychologische Studien", „Der Streit um die Tragödie", „Die ethischen Grundfragen"). Als die Begründer der neuen Wissenschaft der Völkerpsychologie sind Moritz Lazarus („Das Leben der Seele") und Heymann Steinthal zu nennen. Über die indische Philosophie hat Paul Deussen geschrieben, über die griechische Theodor Gomperz („Griechische Denker"), eine „Geschichte der neueren Philosophie" stammt von Wilhelm Windelband. Sehr fleißig ist man vor allem auf ästhetischem Gebiete. Außer Lipps hat hier Wilhelm Dilthey eine Reihe von Untersuchungen, speziell über das dichterische Schaffen angestellt. Eine durchaus selbständige Persönlichkeit ist der aus dem Kreise Wagners hervorgegangene frühverstorbene Heinrich von Stein (1857—1887), dessen wichtigste Werke seine „Vorlesungen über Ästhetik" und „Goethe und Schiller, Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker" sind. Mit ihm mag man den vielseitig thätigen Richard von Kralik nennen. Gründliche psychologisch-ästhetische Untersuchungen haben wir in den Büchern Ernst Grosses („Die Anfänge der Kunst") und des Nationalökonomen Karl Bücher („Arbeit und Rhythmus"). Auch trugen Künstler wie Conrad Fiedler („Schriften zur Kunst") und Adolf Hildebrand („Das Problem der Form in der bildenden Kunst") manches zur Aufhellung schwieriger Probleme bei. Als Musiktheoretiker und Wagnergegner sei hier endlich noch Eduard Hanslick („Vom Musikalisch-Schönen"), als Wagnervorkämpfer

seien Hans Paul von Wolzogen und Houston Stewart Chamberlain genannt.

Von Theologen reichen die Genossen Ritschls, Karl Weizsäcker, Richard Adelbert Lipsius und Heinrich Julius Holtzmann noch in diese Zeit herüber. Ihnen ziemlich gleichaltrig war Willibald Beyschlag, der durch ein „Leben Jesu" und als Prediger und eifriger Schriftsteller großen Einfluß gewann, auch eine Selbstbiographie hinterließ. Unter den Orthodoxen erfreuten sich Christoph Ernst Luthardt („Apologie der Grundwahrheiten des Christentums", „Moderne Weltanschauung und ihre praktischen Konsequenzen") und Theodor Zahn großen Ansehens. Eine „Geschichte Israels" gab Julius Wellhausen, eine „Kirchengeschichte Deutschlands" Albert Hauck. Der berühmteste moderne Theologe ist Adolf Harnack aus Dorpat (geb. 1851), der sich auf fast allen Gebieten der theologischen Wissenschaft versucht hat („Das Mönchstum", „Lehrbuch der Dogmengeschichte", „Geschichte der altchristlichen Litteratur", „Das Wesen des Christentums"). Berühmte Prediger der neuesten Zeit sind Rudolf Kögel und Ernst Dryander. Karl Hilty, Friedrich Naumann und Arthur Bonus, denen sich eine ganze Anzahl populärer Theologen anschließt, mögen den Einfluß der Zeitbewegungen auf das heutige Glaubensleben veranschaulichen. — Von katholischen Theologen sind vor allen der spätere Kardinal Joseph Hergenröther („Katholische Kirche und christlicher Staat", „Handbuch der allgemeinen Kirchengeschichte"), Paul Schanz und der neuerdings gemaßregelte Hermann Schell zu erwähnen. — Die Juristen gehören ja selten mit ihren Werken in die Litteraturgeschichte. Es mögen der berühmte Pandektist Bernhard Windscheid, die Staatsrechtslehrer Albert Hänel und Paul Laband, die Kirchenrechtler J. F. v. Schulte, Paul Hinschius und Emil Albert Friedberg, die vor allem in der Kulturkampfzeit eine große Rolle spielten, die um das Zustandekommen des Bürgerlichen Gesetzbuches hochverdienten Gottlieb Planck und Otto Friedrich Giercke (von ihm u. a. auch „Der Humor im deutschen Recht"), endlich die Jüngeren Karl Binding (Strafrecht, auch

Historisches), Rudolf Sohm („Die altdeutsche Reichs- und Gerichtsverfassung"), Heinrich Brunner („Deutsche Rechtsgeschichte") und Max von Seydel genannt werden. Von Nationalökonomen erfreuen sich noch Albert Schäffle und Lujo Brentano („Die Arbeitergilden der Gegenwart") eines berühmten Namens. Bekannte Statistiker sind Georg Hannsen und Georg v. Mayr, Richard Böckh und Ernst Hasse.

Geradezu unübersehbar ist die historische Litteratur. Sybel ist wohl noch der einflußreichste Historiker dieses Zeitraums, wenigstens vor Treitschkes Bekanntwerden. Eine ähnliche Stellung wie er in Preußen hat Alfred von Arneth („Prinz Eugen von Savoyen", „Geschichte der Maria Theresia") in Österreich. Sehr großes Aufsehen erregte die „Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters" von Johannes Jannsen (1829—1891), die vom katholischen Standpunkte aus geschrieben war — eine ganze Reihe evangelischer Historiker bekämpfte sie, die zwar von gründlichen Studien zeugte, aber in der Benutzung des Materials nicht ganz einwandfrei war. Sie wird jetzt von Ludwig Pastor fortgesetzt, der eine „Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters" verfaßt hat. Die Mehrzahl der in den dreißiger Jahren geborenen Historiker gruppiert sich um Wilhelm Oncken, der eine bänderreiche „Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen" herausgegeben hat. Es seien Bernhard Erdmannsdörffer, Gustav Droysen, Wilhelm Maurenbrecher genannt. Gründliche Forscher auf dem Gebiet der älteren deutschen Geschichte sind u. a. K. Th. v. Inama-Sternegg („Deutsche Wirtschaftsgeschichte") und Friedrich von Bezold („Geschichte der deutschen Reformation"). Vortreffliche Einzeldarstellungen haben wir von K. Th. v. Heigel („Ludwig I. v. Bayern"), Reinhold Koser („Friedrich der Große"), Max Lenz (Reformationszeitalter), Erich Marcks („Kaiser Wilhelm I."). Als das historische Hauptwerk der letzten Zeit ist wohl Karl Lamprechts (geb. 1856) „Deutsche Geschichte" (seit 1891) anzusehen, deren historische Betrachtungsweise (wirtschaftliche und psychologische Entwickelungsstufen) vielleicht anfechtbar ist, aber jedenfalls fruchtbar sein wird. — Als

Kulturhistoriker mehr populärer Haltung genossen Friedrich von Hellwald und Otto Henne-Am Rhyn Ruf in breiteren Kreisen. — Ungewöhnlich eifrige Pflege hat in diesem Zeitraum die Kunstgeschichte gefunden. Der bedeutendste Vertreter des Faches war wohl Anton Springer aus Prag (1825—1891), der auch als politischer Historiker aufgetreten ist. Seine Hauptwerke sind das „Handbuch der Kunstgeschichte" und „Raffael und Michelangelo". Eine „Geschichte der Malerei" schrieben Hubert Janitschek und Alfred Woltmann, der zuerst das Werk „Holbein und seine Zeit" veröffentlicht hatte. Das Werk des letzteren vollendete der auch als Dichter bekannte Dresdener Galeriedirektor Karl Woermann, von dem wir außerdem das Werk „Was die Kunstgeschichte lehrt" haben. Eine Monographie über „Adrian Brouwer" und eine „Geschichte der deutschen Plastik" schrieb der Berliner Galeriedirektor Wilhelm Bode. Sein Nachfolger Hugo von Tschudi und Woldemar von Seidlitz in Dresden sind als Förderer der modernen Kunst bemerkenswert. Auf dem Gebiete der christlichen Kunst gewann der Katholik Franz Xaver Kraus Autorität, dann der auch sonst als Historiker thätige Georg Dehio („Die kirchliche Baukunst des Abendlandes" mit G. v. Bezold). Von den Jüngeren mögen Cornelius Gurlitt („Geschichte des Barockstils", „Andreas Schlüter") und Richard Muther („Geschichte der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts"), sowie Henry Thode (u. a. „Hans Thomas Gemälde") genannt sein. Außerordentlich groß ist die Zahl der Kunstgewerbemänner, von Bruno Bucher bis zu Alfred Lichtwark herab.

Philologie und Litteraturgeschichte standen in diesem Zeitraum in so inniger Verbindung wie nie zuvor, so daß sich zuletzt eine starke Opposition, die Berücksichtigung des großzügig Historischen und des Ästhetischen verlangte, regen mußte. Zwar die klassischen Philologen — es seien Adolf Kirchhoff und Otto Ribbek, Johannes Vahlen und Wilhelm von Hartel, Friedrich Blaß und Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf genannt — arbeiteten im Ganzen im alten Geiste, und der bedeutendste von ihnen, Erwin Rohde aus Hamburg (1845—1898), der

Freund Friedrich Nietzsches, schuf in seiner „Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsgedanken der Griechen“ sogar etwas, was weit über das Usuelle hinausging. Auch ward das Gebiet der Philologie durch die Ägyptologie (Richard Lepsius, Karl Brugsch, Georg Ebers) und den Aufschwung der orientalischen Studien, der Assyriologie im besondern — es seien nur Eduard Sachau und Friedrich Delitzsch genannt — bedeutend erweitert. Auf dem Gebiete der Germanistik aber trat beinahe etwas wie eine Überproduktion von jungen Gelehrten ein, die insofern gefährlich ward, als sich viele unzureichende Kräfte dann notgedrungen auf die spätere deutsche Litteratur warfen und einen historisch-kritischen Betrieb aufbrachten, der nicht bloß Plusmacherei, sondern vielfach auch direkt Ertötung des dichterischen Geistes war. Wir nennen von Germanisten nur Moritz Heyne und Rudolf Hildebrandt aus Leipzig (1824—1894), die beiden Fortsetzer des Grimmschen Wörterbuches, der letzgenannte auch eine Persönlichkeit, die zahlreiche fruchtbare Keime ausgestreut hat. Nach dem Vorgang des außerordentlich belesenen, aber nicht sehr urteilsfähigen Michael Bernays drängte sich in diesem Zeitraum auch das Judentum in die deutsche Litteraturwissenschaft ein, wohin es natürlich am allerwenigsten gehört. Im Ganzen herrschte die Scherersche Schule, von deren Vertretern nur Jakob Minor („Schiller“, noch unvollendet) und Erich Schmidt („Lessing“), beides feinere Naturen, der letztere nur immer mehr preziös geworden, erwähnt seien. Die alte historisch-ästhetische Schule vertrat den Philologen gegenüber am erfolgreichsten Adolf Stern („Geschichte der neuen Litteratur“, „Katechismus der Weltlitteratur“, „Die deutsche Nationallitteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart“). Auch Otto von Leixner war nicht ohne Einfluß, und neuerdings gewann Karl Weitbrecht („Diesseits von Weimar“, „Schiller in seinen Dramen“, „Das deutsche Drama“) solchen. Überhaupt wurde eine ganze Reihe vortrefflicher, namentlich biographischer Werke von Männern geschrieben, die nicht streng zur Zunft gehörten — wir nennen nur, auch einiges Ältere einfügend: Die Lutherbiographieen von

Julius Köstlin, Theodor Kolde und Arnold Berger, Strauß' „Hutten“, Justis „Winckelmann“, Wilhelm Herbsts „Claudius“ und „Voß“, Max Riegers „Klinger“, H. Grimms „Goethe“, V. Hehns „Gedanken über Goethe“ Richard Weltrichs „Schiller“ (noch unvollendet), Georg Längins „Hebel“, Paul Nerrlichs „Jean Paul“, Wilbrandts „Hölderlin“ und „Kleist“, Rudolf Köpkes „Tieck“, Diltheys „Schleiermacher“, Strodtmanns „Heine“, Kuhs „Hebbel“, Sterns „Ludwig“, Wilbrandts „Reuter“, Jakob Baechtolds „Keller“.

Viel Aufmerksamkeit ward in dem Zeitalter, wo man die Erde definitiv aufzuteilen strebte, der Länder- und Völkerkunde zu teil. Voran steht hier Oskar Peschel aus Dresden (1826—1875) mit seiner „Geschichte des Zeitalters der Entdeckungen“, seiner „Geschichte der Erdkunde“ und seiner „Völkerkunde“. Außerdem seien Sophus Ruge, Richard Andree, Adolf Bastian, Alfred Kirchhoff und Friedrich Ratzel genannt. Die zahlreichen Werke der Forschungsreisenden von Heinrich Barth, Gerhard Rohlfs und Gustav Nachtigall bis zu Hermann v. Wißmann und K. v. d. Steinen herab können wir unmöglich aufzählen. Mit den europäischen Völkern und ihrer Kultur beschäftigten sich Werke wie Lothar Buchers „Bilder aus der Fremde für die Heimat gezeichnet“, Karl Hillebrands „Zeiten, Völker und Menschen“, Max Eyths „Wanderbuch eines Ingenieurs“ und die Schriften Max Nordaus. — Völlig unmöglich ist es, über das Gebiet der Naturwissenschaften eine Übersicht zu geben. Die berühmten Mediziner Adolf Kußmaul (Selbstbiographie), Friedrich von Esmarch, Theodor Billroth, Wilhelm His („Unsere Körperformen und das physiologische Problem“) u. s. w., der Hygieniker Max von Pettenkofer, der Bakteriologe Robert Koch fesselten vielfach auch menschlich, ja, der Psychiater Richard Freiherr v. Krafft-Ebing („Psychopathia sexualis“) erwarb sich durch eine Reihe von Feststellungen direkt Verdienste um die Litteraturwissenschaft. Bei dem großen Kampfe um Darwin mögen außer Häckel noch August Weißmann und die populären Schriftsteller Carus Sterne (F. L. Krause), Gustav Jäger und Wilhelm Bölsche genannt sein, weiter als Anthropolog

Johannes Ranke („Der Mensch"), als Botaniker Adolf Engler, endlich zum Schluß der Physiker Wilhelm Konrad Röntgen, der letzte große deutsche Entdecker von europäischem Ruf. Es ist keine Frage, daß die deutsche Wissenschaft auch in diesem Zeitraum der Decadence jeder anderen europäischen ebenbürtig und dabei noch keineswegs modernes Europäertum, sondern dem alten deutschen Geiste treu ist, und so mag auch hier die Zukunft weiter erweisen, daß nationaler Geist nicht Enge und Selbsttäuschung, sondern Wahrheit und Tiefe ist.

Emanuel Geibel.

Kein Geringerer als Paul Heyse hat einmal den großen Erfolg, den Emanuel Geibel mit seiner ersten Gedichtsammlung errang, zu erklären versucht: „Als Geibel auftrat, waren die Zeiten der zweiten Romantik eben vergangen. Der letzte ihrer Jünger, Eichendorff, hatte seine Laute oder „Mandoline", mit der er auf den Spuren seines „Taugenichts" „durch die überglänzte Au" geschritten war, an den Nagel seines Amtszimmers gehängt und nahm an der Bewegung der Zeit nur noch in seltsamen kritischen und litteraturhistorischen Expektorationen teil. Heine war eine dichterische Großmacht für sich, deren Anhänger sich in zwei Lager teilten, die aufrichtig Poesiegläubigen, die, wie ich und meine Freunde, in ihm den größten Lyriker nach Goethe sahen, und das „junge Deutschland", an dessen Spitze Gutzkow jede Poesie, die nicht der Zeit diente und in dem Kampf der Geister ihre Fahne flattern ließ, als ein müßiges Spiel verachtete, Heine aber wegen seiner genialen satirischen Brandraketen in Vers und Prosa seine romantischen Lieder verzieh ... Von den Dichtern, die ein politisch Lied im Sinne der vormärzlichen Freiheitssänger zwar nicht für ein garstig Lied erklärten, aber selbst in der stürmischen Zeit schwerer politischer Krisen an dem Recht der Dichtung, sich an die ewigen Mächte der Menschenbrust zu wenden, festhielten, waren einige der begabtesten,

Fontane, Storm, vor allem Gottfried Keller noch nicht an den hellen Tag hinausgetreten, Mörike in Norddeutschland so gut wie unbekannt, und nur Freiligraths fremdartig glänzende Erscheinung wurde in den etwas matt gewordenen Musenalmanachen als ein aufleuchtendes, vielverheißendes Meteor bewundert. In diese teils nüchterne, teils überhitzte Stimmung der Geister trat Geibels Muse mit ihren melodischen, seelenvollen Klängen in der That wie das Mädchen aus der Fremde hinein. Es war, als wäre der Begriff der wahren Poesie, die vom Herzen zum Herzen spricht, eine Weile verloren gewesen und nun wieder aufgefunden worden. Man freute sich, wenn auch unter den politischen Ungewittern der Himmel einzustürzen drohte, doch noch eine Lerche davon kommen zu sehen, deren süßer Ton die Herzen erquickte. Hier war von keiner „Tendenz“ die Rede, von keinen witzigen, spitzigen Sarkasmen oder Sturmliedern einer revolutionären Kämpferschar: Die alten ewigen Gefühle, Liebe, Andacht zur Natur, Feier der Schönheit und gläubige Hinwendung zu einer göttlichen Weisheit, die über allem zeitlichen Weltschicksal thront, waren die bewegenden Mächte in der Brust dieses jungen Dichters, der daneben doch auch schon zu erkennen gab, daß er in dem politischen Kampf dieser Tage seinen Mann zu stehen gedenke. Es war daher kein Wunder, daß nicht bloß „Backfische“ und zartgestimmte Frauen für den neuen Dichter „schwärmten“, sondern auch ernste Männer, die in ihrer Gesinnung sich von dem scharfen nüchternen Ton des jungen Deutschlands und Heines gottloser Genialität abgestoßen fühlten, durch den Hauch von Innigkeit und heiterer Schönheit, der alle Dissonanzen auflöste, für Geibel gewonnen wurden. In den Kreisen der Aristokratie kam noch die Genugthuung hinzu, daß endlich einmal wieder ein Dichter auftrat, der aus seinem von dem geistlichen Vater überkommenen Christenglauben keinen Hehl machte.“

Ohne Zweifel, diese Darstellung ist im Ganzen richtig, aber doch fehlt noch ein wichtiges Moment: Geibels Erfolg war nur dadurch möglich, daß die ästhetische Bildung in Deutschland

sehr in die Breite gegangen, verflacht war. Noch die vorangegangene Generation hatte einen Dichter wie Uhland zu ihrem Liebling erwählt, die der vierziger und fünfziger Jahre wählte, obgleich sie eben eine mächtige realistische Dichtung bekam, einen Plateniden, einen Eklektiker wie Geibel, in dessen ersten Gedichten man fast bei jedem Stück den größeren Vorgänger, dem nicht nur das poetische Element, sondern selbst der Ton entlehnt ist, angeben kann. Uhland und Wilhelm Müller, Rückert und Platen, Heine und Lenau, Eichendorff und Chamisso, Byron und Viktor Hugo, bald auch Freiligrath — alle, alle sind sie da, und das Nachempfundene wird nicht einmal zum wirklichen Gedicht, gewinnt nicht innere Form, sondern fügt sich nur zu äußerlich formschönen und melodischen Versen. Wahrlich, man begreift es, wenn Hebbel bei der vierzigsten Auflage in sein Tagebuch schrieb: „Das nenn' ich doch Erfolg! Bei solcher Trivialität unglaublich! In welchem Stadium muß sich das deutsche Publikum befinden! Mich erinnert's an die Kranken, die Kalk und Raupen essen. Für die Nahrhaftigkeit des Kalks und der Raupen beweist es nichts, aber viel für den traurigen Zustand des Patienten." Das Bild Hebbels stimmt übrigens nicht: Die Leute, die Geibels Verse genossen, befanden sich äußerst wohl, diese Art Poesie ging ihnen wie Butter ein. Und da kommt Paul Heyse und rühmt Geibel im allgemeinen nicht nur das feinste Ohr für den sinnlichen Reiz des dichterischen Ausdrucks nach, sondern auch das sicherste Gefühl für Einheit des Stils und das klarste Verständnis für alles, was die innere Form betraf: „Es hat größere lyrische Dichter gegeben als ihn wohl nie einen größeren lyrischen Künstler." Was soll man sagen, wenn selbst ein Heyse das Wort „innere Form" unverständig im Munde führt und beim lyrischen Dichter die Begriffe „Dichter" und „Künstler" zu trennen imstande ist?

Aber wir wollen nicht aus Geist des Widerspruchs ungerecht werden, Geibel ist ein Dichter, und eine große nationale Bedeutung ist ihm gar nicht abzustreiten. Schon bei Walther von der Vogelweide habe ich zwischen dem eigentlichen Lyriker

und dem Sänger unterschieden, der berufen ist, in streng gebundener Form auszusprechen, was die Besten seines Volkes empfinden, aber bis zu den geheimsten Tiefen der menschlichen Seele nicht hinabdringt, das wunderbare Wechselspiel zwischen Natur und Menschenleben nicht erschöpft, seine Empfindung nicht zu vollendeter künstlerischer Einheit und Geschlossenheit krystallisiert. Geibel ist ein solcher Sänger, im Wesen, wie man öfter bemerkt hat, Walther von der Vogelweide sogar sehr verwandt, freilich viel weniger ursprünglich und selbständig, da er seine Töne meist vorfindet, sie nicht erst schafft. Sind die großen Lyriker vorhanden — und sie waren es zu Geibels Zeit —, dann kommt der Sänger erst in zweiter Reihe, aber immerhin haben wir ihm dankbar zu sein, wenn das Schöne seine Sehnsucht ist und Unedles seiner Seele fernbleibt. Das muß man alles beides Geibel nachrühmen. Wie Walther war er vor allem eine moralische Persönlichkeit und auch ein begeisterter Patriot, weiter warmherzig und willenskräftig, furchtlos und wahr, nur nicht ganz so schlicht, frei und klar wie der Sänger des Mittelalters, etwas hastigen Temperaments und, wie trotz seiner Energie zur weichlichen Träumerei, auch zum rhetorischen Pathos geneigt, was vielleicht auf den Zusatz französischen Blutes, der in ihm war, zurückzuführen ist. An der Erweiterung und Vertiefung seines Talents hat er tüchtig gearbeitet und vor allem Goethe dann sehr viel zu verdanken gehabt. Doch hat er den Grundcharakter seiner Dichtung freilich nicht zu ändern vermocht, poetische Ursprünglichkeit kann man eben nicht erwerben und das Geheimnis der inneren Form nicht finden, nur besitzen. So ist Geibels Poesie wesentlich die Kunst, Worte und Verse zu machen, geblieben, schöne Worte und schöne Verse, schwungreich und empfindungsvoll, aber ohne das Gepräge der hohen Notwendigkeit, die das lyrische Gedicht nicht nur hervorruft, sondern bis ins letzte Wort bestimmt, ohne ausgesprochene Individualität, die auch weniger formvollendete Gedichte als notwendige documents humains erscheinen läßt.

„Ich möcht' ein Lied ersinnen,
Das diesem Abend gleich,
Und kann den Klang nicht finden
So dunkel, mild und weich."

sang er einmal — ja, er konnte den Klang nicht finden, nur allerlei Klänge.

Es ist nicht nötig, alle Gedichtsammlungen Geibels eingehender zu charakterisieren, da, wie gesagt, ihr Grundcharakter nicht verschieden ist. Die erste ist die weichlichste und unselbständigste, aber die Jugendlichkeit des Verfassers verleiht ihr einen gewissen Reiz, den man immerhin mit dem Worte „seelenvoll" umschreiben mag. In dieser Sammlung sind die meisten der breiteren Kreisen bekannt gewordenen Gedichte Geibels enthalten: die „Rheinsage" und das „Zigeunerleben", der „Zigeunerbube im Norden" und „Der Mai ist gekommen", leider auch so süßliches Zeug wie „O stille dies Verlangen" und das „Spielmannslied" mit dem Refrain „Ich habe dich lieb, du Süße", so weichliches wie „Sie redeten ihr zu: er liebt dich nicht". Höchst drollig ist es, daß Geibel die meist Heine nachgeahmten „Lieder" („Die stille Wasserrose steigt aus dem blauen See" ist das greulichste) als „Intermezzo" bezeichnet und später auch noch die „Sonette und Distichen aus Griechenland" und „Neue Sonette" als Intermezzi auftreten läßt — ich glaube, es schwebte ihm von Heine her so ein Intermezzo als etwas ganz besonderes vor, und daran, daß das Heinische ursprünglich zwischen zwei Dramen stand, also wirklich eines war, dachte er gar nicht: Diese Münchner Sänger sind oft von unglaublicher Naivetät. — Männlicher und gefesteter ist Geibel dann in den „Juniusliedern", seiner zweiten Sammlung, geworden, die Paul Heyse für seine beste erklärt. Adolf Stern hält dagegen die dritte, die „Neuen Gedichte" für die reichste Sammlung, dazu wohl vor allem durch die berühmten historischen Dichtungen „Der Tod des Tiberius" und „Der Bildhauer des Hadrian", durch sich an die deutsche Sage anschließende Gedichte wie „Gudruns Klage" und „Volkers Nachtgesang", durch die aus der tiefen

Empfindung des Erlebnisses hervorgegangenen, darum freilich noch nicht zu voll selbständigem Klang gediehenen Tagebuchblätter „Ada“ bewogen. Die eigentliche Lyrik Geibels wird überhaupt nicht viel anders, was schon daraus hervorgeht, daß er allen drei letzten Sammlungen, den „neuen Gedichten“, den „Gedichten und Gedenkblättern“ und den „Spätherbstblättern“ Cyklen von „Liedern aus alter und neuer Zeit“ einfügte, bei denen es nicht möglich ist, das Alte und das Neue zu unterscheiden. Höchstens, daß in den späteren Gedichten die Reime ungewöhnlicher werden und statt des „Seelenvollen“ das Gedankliche mehr hervortritt: Der Mangel an wahrhaft Geschautem und auch an origineller und bestimmter Empfindung bleibt der gleiche, überall ist nur poetisches Allgemeingefühl, und die Bilder und sonstigen lyrischen Requisiten (Mond, Sterne, Schwäne, Kraniche, Nachtigallen, Herbstblätter u. s. w.) sind dieselben. Nur eine bestimmte Resignationsstimmung scheint mir bei Geibel im Alter, wie naturgemäß, echter und tiefer zu werden, und so möchte ich fast den Cyklus der „Lieder aus alter und neuer Zeit“ in der letzten Sammlung, den „Spätherbstblättern“ als sein lyrisch Bestes auszeichnen. Man brauchte nicht sehr viel hinzuzunehmen, um eine charakteristische Auswahl der Lyrik Geibels zu haben.

An patriotische Lyrik stellt man nicht die allerhöchsten Ansprüche, ihr genügt der Sänger. Ehern-kraftvoll wie Ernst Moritz Arndt hat Geibel nun zwar nicht gesungen, aber mit echtem Feuer und schwungvoller Rhetorik, und die Sammlung „Heroldsrufe“, die von 1849 bis 1371 reicht (die älteren „Sonette an Schleswig-Holstein“ u. s. w. sind leider nicht aufgenommen) wird ihre geschichtliche Bedeutung behalten. Auch den Elegien- und Spruchdichter Geibel darf man schätzen: Auf diesen Gebieten erscheint er durchaus als Goethianer und da er, wenn auch kein tiefer Geist, doch ein verständiger Mann und Wahrheitsfreund ist, so vermag er in glücklicher Form manches Gute zu sagen. Seine größeren epischen Dichtungen wie der „Julian“, die er in Byrons Weise unternahm, wurden nicht

fertig, was kein Unglück ist, da sein Freund Schack dergleichen genug schrieb. Von seinen Dramen schweigt man am besten, obschon sie natürlich manches hübsche Lyrische und schwungvoll Rhetorische enthalten.

Geibel hatte die höchste Auffassung vom Dichterberufe, darin seinem Meister Platen sehr ähnlich, aber keine große und tiefe Anschauung von der Poesie, die ihm im Ganzen die Kunst des Wortes war. Poeten wie er gehen nicht auf die dichterische Eroberung beider Welten, der äußeren und der inneren, aus, sie wollen nur alles, was als Gefühl und Gedanke Gemeingut ihrer Zeit ist, schön sagen, um durch die formale Schönheit die Seelen zu erziehen. Auch das ist des Schweißes der Edlen wert, aber es führt leicht zu einer Pose, man ist als Dichter nicht mehr der Mensch, sondern der Sänger, der Priester, und während man mit dem Scheitel die Sterne zu berühren glaubt, hat man längst den Erdboden unter den Füßen verloren. Geibel nun hat seine „Würde“ von allen Geistern dieser Art vielleicht am besten festgehalten, vom Erfolg getragen, entging er Platens Verbitterung. Aber auch bei ihm muß man hier und da an Hebbels Wort erinnern: „Es ist ein schlimmes Zeichen, wenn die Poesie sich selbst besingt, wenn sie über die Würde des Sängertums in Verzückung gerät, wenn sie die Wunder, die sie schon verrichtet hat, nicht zu vergessen vermag — sie ist dann am weitesten davon entfernt, neue Wunder zu wirken.“ Neue lyrische Wunder hat Geibel denn auch nicht gewirkt, das thaten die Mörike und Hebbel, die Keller und Storm, die man über ihm vergaß.

Joseph Viktor Scheffel.

Reuter und Scheffel habe ich als die beiden populärsten Dichter ihres Zeitalters bezeichnet — neben ihnen erscheinen selbst Geibel und Freytag als „litterarische“ Größen. Während nun Reuters Beliebtheit bis tief in das eigentliche Volk hinab-

geht, beschränkt sich die Scheffels auf die akademischen Kreise, aber sie beginnt auch schon beim Sekundaner, der für den „Trompeter von Säckingen" schwärmt und sich die Gaudeamuslieder aus dem Lahrer Kommersbuch aneignet, und erstreckt sich bis zum Universitätsprofessor hinauf. Ich halte das für kein Unglück; denn der Dichter Scheffel ist kerndeutsch und gesund, und wenigstens eines seiner Werke ragt sicherlich in die Region der hohen Kunst empor. Die Münchner Dichter wußten, was sie thaten, als sie Scheffel, der ja auch einige Jahre in München gelebt hat, für sich reklamierten: In ihm fand, wie sich Julius Grosse ausdrückt, die romantische Universalität und weiter der akademische Schönheitskult der Schule die Ergänzung nach der germanistischen, deutschnationalen Seite, und zwar in historisch-wissenschaftlicher Vertiefung. Man darf ruhig sagen, daß in Scheffel das deutsche Germanistentum endlich wirklich poetisches Fleisch und Blut gewonnen habe, nachdem Wilhelm Müller, Hoffmann von Fallersleben, Simrock und die Berliner Deutschromantiker (die nebenbei bemerkt auch auf Geibel einwirkten) nur im leichten Liede oder im schwerfälligen Epos den Einfluß altdeutscher Dichtung verraten hatten. Und Scheffel war nicht Archaist, wenigstens nicht von vornherein, er stand mit seiner Poesie im Leben, die „feuchtfröhliche" Stimmung, die touristische Wanderlust waren ein altes deutsches Erbe, das in neuerer Zeit nur noch nicht den angemessenen burschikosen Ausdruck gefunden, es sei denn in dem Studentenliede; vor allem, die Hingabe an die Vergangenheit war bei Scheffel ungewöhnlich echt und kräftig, sie erwuchs unmittelbarer aus der heimischen Natur und den Resten der alten Zeit als bei irgend einem der historischen Romandichter, wenn sie auch einen starken modern romantischen Hauch — der wandernde Germanist ist eben etwas sehr Modernes, mag er sich auch in die Seele des alten Fahrenden versetzen — erhielt. So stellte Scheffel eine Verbindung des modernen Deutschen mit weit entlegener Vergangenheit her, die national zweifellos sehr wertvoll und auch poetisch sehr ergiebig war. Daß dann seine Nachfahrer seine Kneip- und Vagantenlyrik bänkelsängerisch

zur sogenannten Butzenscheibenlyrik herabbrachten und im Roman vollständig dem Archaismus, in der epischen Dichtung dem Trivialismus verfielen, ist nicht seine Schuld; es kann niemand dafür, daß er Mode wird, das hängt von den Zeitumständen ab. Die Scheffelmode haben wir aufs energischste bekämpft, aber den Dichter selber wollen wir uns nicht rauben lassen, wenn auch das fröhlich-behagliche Deutschtum (das freilich dann in ein kneipendes Philistertum ausartete) einstweilen durch das kämpfende ersetzt ist.

Die Anfänge Scheffels gehen in mancher Beziehung auf Heinrich Heine zurück, aber doch eigentlich nur formell: der wackere Rheinschwabe setzte die Heinische Ironie sehr rasch in kräftige Laune und barocken Humor um. Ohne Zweifel, es existiert ein Zusammenhang zwischen Heines „Atta Troll“ und dem „Trompeter von Säckingen“ — nicht nur daß das trochäische Versmaß dasselbe ist, auch eine gewisse saloppe Manier hat Scheffel von Heine übernommen. Während aber das ältere Werk eine bedeutendere Handlung nicht aufweist, sondern seinen Schwerpunkt in den reisebildermäßigen „Exkursen“ hat, schließt sich der „Trompeter“ der von Kinkel begründeten Gattung des modernen Sangs mit eingeflochtener Lyrik an und giebt nicht bloß eine voll durchgeführte Geschichte, sondern auch ein äußerst stimmungsvolles Kulturbild aus dem Barockzeitalter. Mag man immerhin über die Trompeterromantik (die im übrigen erst durch die Nachahmungen und dann durch die vulgäre musikalische und süßliche malerische Illustration in Verruf gekommen ist) denken, wie man will: die Handlung des „Sanges vom Oberrhein“ ist nicht willkürlich in das Barockzeitalter verlegt, sondern des Dichters Wesen und Landesart, sein eigentümlicher Humor hat unzweifelhaft eine starke natürliche Verwandtschaft zu dem Geiste jener Zeit empfunden, der in den kleinen Reichsstädten und geistlichen Herrschaften am Oberrhein auch in der That manches Erfreuliche hervorgebracht hat. So kann von archaistischer Poesie nicht die Rede sein, die stärksten wie die lieblichsten Wirkungen der Dichtung ergeben sich natürlich aus

dem Zusammenklang von Zeit- und Dichterstimmung. Es war zuletzt doch die Eroberung eines neuen Gebietes für die Deutschromantik, die Scheffel mit dem „Trompeter" vollbrachte, das Mittelalter war von nun an nicht mehr das einzige romantische Zeitalter. Das empfand wohl auch, zugleich mit der Frische und dem kräftigen Behagen des Scheffelschen Talentes, der bessere Teil des Publikums, das die Dichtung genoß, wenn auch freilich den deutschen Bourgeois vor allem das Burschikose, das er mit dem Poetischen verwechselte, und seine Frauen und Töchter die äußerliche Romantik in Verbindung mit der nicht ganz fehlenden Sentimentalität anzog. Jedenfalls steckt viel mehr originale Erfindung in dem Buche als in irgend einem der früheren und späteren „Sänge", und in der Lyrik werden auch tiefere Töne angeschlagen — es ist nichts dagegen zu sagen, wenn der „Trompeter" noch auf Generationen hinaus in den Händen der männlichen und weiblichen Jugend bleibt.

Einen ganz gewaltigen Schritt vorwärts hat darauf Scheffel mit seinem „Ekkehard" gethan, in diesem „Roman aus dem zehnten Jahrhundert" haben wir eines der dauernden dichterischen Besitztümer unseres Volkes. Sowohl die Jungdeutschen wie die bürgerlichen Realisten hatten immer gepredigt, daß der historische Roman keinesfalls über das Reformationszeitalter rückwärts hinausgehen dürfe, und da bescherte uns echte Dichterkraft ein Werk, das von der „herbfrischen Frühluft deutscher Geschichte", möchte ich sagen, völlig durchdrungen ist und eben dadurch auf alle Deutschen einen unvergleichlichen Reiz übt. Hierin und in der feinen Miniaturkunst Scheffels liegt der Fortschritt, den der „Ekkehard" auf dem Gebiete des historischen Romans bedeutet. Gewiß, auch Willibald Alexis verstand es schon, die Atmosphäre einer Zeit zu geben und den intimen Zusammenhang zwischen Volk und Landschaft aufzuweisen, aber die gleichmäßig mächtige poetische Gesamtstimmung brachte er wenigstens in seinen Werken aus älterer Zeit noch nicht zustande, und sein Stil war, ungeachtet seiner oft sehr anziehenden Kleinmalerei, das Fresko. Ich möchte den Freskostil aus dem historischen Roman keines-

wegs verbannt wissen, er wird für sehr viele Aufgaben auch in Zukunft der richtige sein, aber neben ihm hat auch der Miniaturenstil mit seiner grösseren Zartheit und Leuchtkraft unbedingt seine Berechtigung. An die Heimat gebunden ist der historische Roman Scheffelschen Stils gleichfalls, Scheffel hätte den „Ekkehard" nie schaffen können, wenn er nicht mit ganzer Seele in der Schönheit seines allemannischen Landes um den Bodensee von den Basaltkegeln am Abhang des Schwarzwaldes bis zu den Alpenwildnissen St. Gallens gelebt, wenn er nicht auch die Menschen seiner Heimat gekannt und als Heimatdichter „den Blick für die Fortdauer des Vergangenen im Gegenwärtigen besessen, in den Augen und Seelen lebendiger Menschen, der Gelehrten, der Frauen, der Bauern, der Sennen von heute zu lesen gewusst, mit dem Naturhauch der Stätten seiner Erzählung den Hauch weit zurückliegenden und unmittelbaren Lebens zugleich gespürt" hätte. Aber daneben zieht die Phantasie des modernen Dichters dann auch noch aus den Büchern ihren Zoll, sein Verhältnis zur Wissenschaft ist etwas näher als das der älteren historischen Romandichter, er schaut sozusagen mehr kulturhistorisch als reinhistorisch, hat viel mehr Detail zur Verfügung, und so ergiebt sich denn eine neue Form des geschichtlichen Romans, die weniger gross und fortreissend, aber im Einzelnen poetischer wirkt. Die Dichterkraft ist auch hier selbstverständlich das Entscheidende, das Wissen thut es nicht, ja ich möchte behaupten, dass zur Schöpfung eines kulturhistorischen Romans, wie die neue Form denn heissen mag, noch mehr Dichterkraft gehört als zur Schöpfung eines Werkes älteren Stils, da die Gefahr, durch die Masse des Stoffs beirrt zu werden, um so näher liegt. Auch wird der kulturhistorische Roman leicht „moderner" geraten als der alte historische, da der Dichter hier leichter dazu verführt wird, seine moderne Naturauffassung und seine sittengeschichtlichen Liebhabereien in sein Werk hineinzutragen, als wo er vor allem Ereignisse darzustellen und geschichtliche Gestalten zu meisseln hat. Es ist aber auch wieder kein Unglück, wenn man aus einem historischen Romane die Persönlichkeit des Dichters lebendiger

herausschauen sieht, falls er sich nur auch mit voller Hingabe in die Vergangenheit versenkt hat. Das ist bei Scheffel jedenfalls geschehen.

Man kann jetzt allerlei seltsame Urteile über den „Ekkehard" lesen. Da soll die Herzogin Hedwig gefährlich viel von der zerrissenen Dame der jungdeutschen Emancipationsromane haben und gar der Held selber wegen seines „Weltschmerzes" nur ein ungeheurer Anachronismus sein. Zu solchen Urteilen kommt doch wohl nur, wer sich mit moderner Litteratur gründlich den Magen verdorben hat oder gar keine Ahnung besitzt, daß gewisse moderne Probleme schon tausendmal dagewesen sind — ich halte es nicht für der Mühe wert, solche Behauptungen zu widerlegen. Auch an dem Stil des Werkes hat man allerlei auszusetzen, die Sprache soll zwischen absichtlich schwerfälligen Archaismen und ganz moderner Dreinsprache des modernen Erzählers schwanken. Aber von Schwanken kann gar nicht die Rede sein, das Dreinsprechen ist selten genug, die Archaismen sind durchaus nicht künstlich, im Ganzen ist ein zweckentsprechender einheitlicher Stil äußerst glücklich festgehalten. Die Wahrheit ist: Wir besitzen im „Ekkehard" das hervorragendste Kunstwerk auf dem Gebiete des historischen Romans trotz einiger Extravaganzen, die sich der Humorist Scheffel gestattet, die Leidenschaftsgeschichte hebt sich mächtig genug aus dem Zusammenhang der historischen Ereignisse, die an und für sich von keiner großen Bedeutung, aber jedenfalls fesselnd sind, wie aus der wundervollen Milieudarstellung hervor, und die Episoden fügen sich vortrefflich ein. Ein historischer Roman großen Stils ist der „Ekkehard" nicht, aber eine Lebensdarstellung von einer Fülle und Schönheit, die ihresgleichen sucht, eines der besten Werke, das der poetische Realismus der fünfziger Jahre hervorgebracht hat, kein unwürdiges Seitenstück zu dem „Grünen Heinrich" Meister Kellers, mit dem er zwar der Art nach nichts, aber in der Beleuchtung und Lebensauffassung gar nicht so wenig gemein hat. In der Gestalt des Helden sowohl wie der Hedwig erkennen wir deutlich die deutsche Natur und nicht etwa eine

vorübergehende moderne Zeitstimmung, in zahllosen andern Gestalten Verkörperungen noch heute ungebrochener Einzeleigenschaften unseres Volkes, und das Ganze durchweht wie gesagt, die herbfrische Frühluft deutscher Geschichte, und wir empfinden sie, je länger wir uns in der erstickenden Treibhausluft der modernen Litteratur aufgehalten haben, destomehr, mit wahrer Erquickung. Diesen Scheffel, den Verfasser des „Ekkehard", lassen wir nicht nur gelten, sondern wir wissen, daß wir ihn noch sehr notwendig brauchen.

Den großen Wartburgroman mit dem Nibelungendichter Heinrich von Ofterdingen im Mittelpunkte, den er nach dem „Ekkehard" plante, hat Scheffel leider nicht schreiben können, der zu gewaltig anwachsende wissenschaftliche Stoff hat, wie es scheint, das werdende dichterische Werk erdrückt. Oder, was dasselbe sagt, die Dichterkraft Scheffels reichte nicht mehr, ihn zu zwingen. Man hat geradezu von einer Tragik in Scheffels Leben geredet und ihn eine problematische Natur genannt — ich glaube nicht daran, aber ein Unglück ist es freilich, wenn man mit einigen Werken rasch die Höhe erreicht und dann nicht mehr weiter kann, ja, die Produktionskraft versagt. Auch Uhland gab sein Bestes in jungen Jahren, gab sich, kann man sagen, in jungen Jahren aus, aber er fand dann in wissenschaftlicher Arbeit Frieden und Glück; das konnte der unruhige, aber darum noch keineswegs problematische Charakter Scheffels nicht, und leider hinderte ihn auch seine Lebensgewöhnung, in einem glücklichen Familienleben den Hafen zu gewinnen. In der Hauptsache kann man Scheffels Schicksal aus den Lebensumständen erklären, selbst ein Anfall von Verfolgungswahn macht mich da nicht irre — die Tasso sehen anders aus. Was Scheffel nach dem „Ekkehard" noch herausgegeben, sind teils Kleinigkeiten und Bruchstücke, wie die an W. H. Riehls Art gemahnende Novelle „Hugideo" und der „Juniperus", das einzige, was von dem Wartburgroman fertig geworden ist, teils geht es der Entstehung nach oder doch in seinen Wurzeln in die Frühzeit des Dichters zurück, doch fehlt auch das lyrische Bekenntnis aus späterer

Zeit nicht ganz. Am verbreitetsten sind die „Lieder aus dem Engern und Weitern, Gaudeamus“, die zum Teil schon der Heidelberger Studentenzeit entstammen und zuerst in den „Fliegenden Blättern“ gedruckt wurden. In ihnen will ein moderner Litteraturhistoriker Scheffels bedeutendste, einzig dauernde That erkennen und stempelt sie zu einem lebendigen Ausdruck einer starken Zeitströmung, einem Denkmal des beginnenden Zweifels an der von Karl Vogt und Ludwig Büchner, Wilhelm Jordan und Gustav Freytag behaupteten Unfehlbarkeit der Wissenschaft, einem Triumph der echten Ironie, die in einer Epoche epigonenhafter Grübelei fröhlich ruft: „primum vivere, deinde philosophari“. Du lieber Gott, als ob es nicht die gute alte deutsche Weise wäre, mit ernsten Dingen auch einmal fröhlichen Spaß zu treiben, als ob nicht das deutsche Studententum zu allen Zeiten mit der Wissenschaft auch ein bißchen geulkt hätte! Wer in Scheffels Liedern mehr findet als den Ausdruck des alten: „Na da soll'n wir noch einmal, woll'n wir noch einmal u. s. w.“, der sich hier lustig naturwissenschaftlich oder kulturhistorisch maskiert, dem ist nicht zu helfen, der hat von deutschem Wesen keine blasse Ahnung. Derselbe weise Mann, der jenen Unsinn zu Markte brachte, meint dann auch, Scheffel sei durch und durch ironisch, ja, mehr als das, skeptisch angelegt gewesen! Freilich, so schafft man einen „Ekkehard“.

Das ist allerdings richtig: Schwere Tage sind dem Dichter nicht erspart geblieben, und er ist mehr und mehr verdüstert. Des Zeugnis sind die „Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit, Frau Aventiure“, die mit den Liedern im „Trompeter“ den unmittelbarsten Zugang zu des Dichters Seelenleben aufthun. Man hat sehr Unrecht gethan, diese Lieder, die formell freilich die Butzenscheibenlyrik d. h. die künstliche Hineinversetzung in den Stil der Minnesänger- und Vagantenpoesie begründen, auch dem Gehalt nach ihr zuzuzählen, sie sind vielmehr zum großen Teil stark persönliche Lyrik, und das Durchbrechen des Persönlichen durch den konventionellen Stil zu beobachten hat sogar einen großen und feinen Reiz. Ein specifischer Lyriker

war Scheffel freilich nicht, aber doch ein Sänger mit eigenem Ton — man vergleiche nur Geibels archaisierende Lieder, und man wird an Scheffels oft kraftvoller und gesättigter Art schon seine Freude haben. Das Unheil der Butzenscheibenlyrik kam wohl von ihm her, weil er die Muster gab, aber die Zeit, die altdeutsch that, ist auch mit verantwortlich zu machen. — Stark subjektiv sind auch die einem alten Bischof von Regensburg in den Mund gelegten freien Rhythmen der „Bergpsalmen", Scheffels letzter Veröffentlichung, einer kleinen lyrischen Cyklendichtung, die das Gesunden in der Bergwildnis darstellt und großartige Naturbilder aufweist. Adolf Stern bemerkt sehr fein, daß mit den „Bergpsalmen" Scheffels Dichtung in einer feierlich ernsten Resignation ausklingt, und diesen Schlußeindruck wollen auch wir von dem Dichter des „Ekkehard", den nur die absolute Blindheit „Heines größten Schüler" nennen kann, bewahren:

„Landfahriges Herz, in Stürmen geprüft,
Im Weltkampf erhärtet, und oftmals doch
Zerknittert vom schämigen Kleinmut,
Aufjauchze in Dank
Dem Herrn, der dich sicher geleitet!
Du hast eine Ruhe, ein Obdach gefunden,
Hier magst du gesunden,
Hier magst du die ehrlich empfangenen Wunden
Ausheilen in friedsamer Stille!"

Paul Heyse.

Die Zeit, Paul Heyse vollkommen gerecht zu werden, ist schwerlich schon gekommen; denn noch ist die Entwickelung, die mit Notwendigkeit gegen seine und seiner Genossen Poesie ankämpfte, nicht abgeschlossen. Anfangen kann man mit der Gerechtigkeit aber immerhin schon jetzt, um so eher, als auch dieser Dichter zu den Besten gehört, die sich selber zum besten haben konnten. Oder klingt nicht in den Versen, mit denen sich Heyse einst bei einem der Münchner Künstlerfeste selbst besang, auch etwas Selbstironie durch:

„Denn es waschen dir, der Heimat echtem Sprößling, bis ans Grab
Weder Bock nach Isarwasser jemals den Berliner ab.
Deine Muse, ob sie stets auch für des Südens Töchter brennt,
Gleicht aufs Haar der Holden, die man eine „kühle Blonde“ nennt.

Laß dein episches Geflöte, laß die tragische Poesie!
Der berufene junge Goethe wird ein alter Goethe nie.
Höchstens als Novellendichter kann man dich noch gelten lassen,
— Doch im Kreis der wahren Dichter muß dein künstlich Gas erblassen“? —

Auch das berührt bei Heyse sehr sympathisch, daß er sein Halbjudentum im Zeitalter des Antisemitismus niemals verleugnet hat, ja, in seinen Bekenntnissen seine jüdische Verwandtschaft mit höchst charakteristischen Strichen zeichnet. Und in der That verdankt er wohl auch der jüdischen Blutzumischung mancherlei, gehört zu den glücklichen Rassekreuzungen ersten Grades, denen die ästhetischen Talente in Fülle zuwachsen, mag es auch auf Kosten der elementaren Kraft, die an das reine Blut gebannt erscheint, geschehen. Ja, Heyse ist ohne Zweifel von Jugend auf ein Götterliebling gewesen, und da diese in der deutschen Litteratur bei unserem sattsam bekannten Nationalcharakter nicht eben häufig sind, so sehe ich nicht ein, weshalb wir es ihm nachtragen sollten. Außer seiner Abstammung ist dann auch seine Berliner Herkunft bei seiner dichterischen Entwickelung von großer Bedeutung. Ich will hier nicht das Prognostikon wiederholen, das Robert Prutz im Jahre 1859 Heyses litterarischer Zukunft stellte — „Die ganze ästhetische Liebhaberei, der ganze geistreiche Dilettantismus, der die Berliner „gebildeten“ Kreise erfüllt, spiegelt sich in Paul Heyse wieder“, lautet der Hauptsatz, und dann wird die Befürchtung ausgesprochen, daß der Dichter auf dem Wege experimentierender Geistreichigkeit nur ein gepriesener Salondichter werden, aber schwerlich zum Herzen der Nation und ebensowenig zur Unsterblichkeit gelangen werde — es genügt, einfach an Ludwig Tieck zu erinnern, der auch Berliner war, und zwischen dem und Heyse eine Fülle von Vergleichungspunkten existiert. Beide — sie liegen genau zwei Menschenalter auseinander — sind

nicht bloß mit Spreewasser getauft, sondern auch von der Atmosphäre ihrer Vaterstadt vielfach ähnlich beeinflußt, beide frühreife Talente, die zunächst gewaltig herumexperimentieren, und zwar mit großem Geschick, beide sind mehr feine als elementare Naturen und werden die Träger der feinsten Bildung ihrer Zeit. Und auch für die Folge hält die Vergleichung stich; denn beide erwerben ihren höchsten Ruhm auf demselben Gebiete, dem der Novelle (dem auch Tiecks ältere romantische Erzählungen doch im Grunde angehören), und scheitern am Drama, beide werden das Haupt einer Schule, Tieck das der Romantiker, Heyse das der Münchner, beide sind bedeutende Aneigner aus fremden Litteraturen, beide stehen endlich annähernd gleich zu den überragenden Dichtergrößen ihrer Zeit, Tieck zu Schiller und Goethe wie Heyse zu Hebbel und Keller. Wie Tieck, wurde dann auch Heyse auf seiner späteren Laufbahn von einer neuemporgekommenen Richtung ungerecht behandelt, und, wie dieser, ließ er es sich nicht ruhig gefallen, sondern ging nun seinerseits zu Angriffen auf die neue Richtung vor. Der Unterschied ist nur der, daß Tieck in der aufstrebenden, Heyse in der niedergehenden Litteraturbewegung steht; ersterer empfängt Unendliches von seinem Volkstum und wird dadurch reicher und vielseitiger, dagegen hat letzterer die vollkommen ausgebildete Technik geerbt, und es gelingt ihm, die skizzenhaft improvisatorische Manier seines Vorgängers durch eine festere Kunstform, einen sicheren Stil zu überwinden, mag er auch, wie er einmal gesteht, in „hastiger Improvisation“ schreiben.

Das ist für uns ausgemacht, daß Heyses Ruhm auf seiner Novelle beruht und auch in Zukunft beruhen wird; er ist ohne Zweifel ein Meister der Novelle. Aus seinen neuerdings veröffentlichten „Jugenderinnerungen und Bekenntnissen“ wissen wir nun auch ganz genau, wie seine Novellen entstanden, und können daher ihre Art und ihre Bedeutung jetzt mit Sicherheit feststellen oder vielmehr, da dieses für den wirklichen Ästhetiker natürlich schon aus den Novellen selbst möglich war, erklären. Fragen wir zunächst nach ihrem Verhältnis zum Leben, so ist uns das

folgende Geständnis des Dichters wichtig: „Nun aber bin ich oft gefragt worden, ob meinen zahlreichen Novellen, in denen es sich um leidenschaftliche Konflikte handelt, nicht eigene Erlebnisse zu Grunde lägen, an denen ja auch ein äußerliches Stillleben nicht arm zu sein braucht. Man pflegte zu glauben, die Kenntnis des weiblichen Geschlechts, die Abgründe und Untiefen im Frauenherzen, die man in meiner Dichtung finden will, könne nur in der Schule des Lebens erworben und mit eigenem Herzblut bezahlt worden sein. Dies ist nun keineswegs der Fall gewesen. Von den nur allzu zahlreichen Novellen, in denen ich Frauencharaktere geschildert habe, wüßte ich kaum ein halbes Dutzend, für welche persönliche Erinnerungen das Motiv geliefert hätten. Auch dann niemals in memoirenhafter Genauigkeit, sondern so umgebildet und künstlerisch verarbeitet, daß nur der seelische Grundton des eigenen Erlebnisses darin forttönte. Ebensowenig habe ich Schicksale guter Freunde oder Charakterbilder von Personen, mit denen das Leben mich in nahe Berührung brachte, novellistisch „verwertet“ oder als Modelle mit porträtmäßiger Ähnlichkeit mir angeeignet, sondern mich stets auf die Anregungen beschränkt, die eine fruchtbare Phantasie einer liebevoll beobachteten Wirklichkeit verdankt. Gegen „Schlüsselromane“ vollends, die nur eine frivole Neugier befriedigen, fühlte ich stets einen tiefen Abscheu, als gegen eine schnöde Zwittergattung, die den Reiz polizeilicher Dokumente mit künstlerischen Effekten verbinden will.“ Das letztere ist bei jedem echten Dichter selbstverständlich, aber es fragt sich, ob nicht auch die Novelle, wie jede andere poetische Gattung, ein viel intimeres Verhältnis zum Leben, im besonderen zum Leben des Dichters selber haben kann, als es die Anregung der Phantasie durch eine liebevoll beobachtete Wirklichkeit ergiebt. Ich stehe keinen Augenblick an, diese Frage zu bejahen, und glaube, daß alle Schwächen der Heysischen Novelle darauf zurückzuführen sind, daß sie nicht intensiv genug gelebt ist, daß sein Verhältnis zur Wirklichkeit in der That Beobachtung geblieben ist, die eine bestimmte Weltfremdheit keineswegs ausschließt. Selbstverständlich,

ich denke nicht an buchstäbliches, nur an poetisches Erleben, glaube aber, daß dieses letztere immerhin so intensiv sein kann, daß der Dichter mit seinem Werk gewissermaßen ein Stück seiner Seele fortgiebt. Das scheint bei Heyse, wie auch seine weiteren Geständnisse zeigen, nur sehr selten der Fall gewesen zu sein. Zwar giebt auch er zu, daß „sich der beste Teil aller künstlerischen Erfindung in einer geheimnisvollen unbewußten Erregung, die mit dem eigentlichen Traumzustand nah verwandt ist, vollzieht“ und weiter redet er auch von der instinktiven Gesetzmäßigkeit des Schaffens, daß sich „wie bei einem natürlichen Krystallisationsprozeß alle Elemente blitzschnell um ihren Kern anschließen, die Charaktere mit Notwendigkeit um ihren Mittelpunkt gruppieren, daß sich alles, was an Zeit- und Ortsumständen erforderlich ist, wie selbstverständlich hinzufindet, so daß, wenn ein gesundes, lebendiges und fruchtbares Grundmotiv vorlag, oft schon binnen einer einzigen Stunde die ganze Komposition bis in die einzelnsten Verzweigungen zustande kommt, da alle Teile dem gleichen organischen Bildungstriebe gehorchen“. Wiederum aber meint er auch, daß die Eingebungen der Phantasie „eines klaren Zusammenhanges entbehren und erst vom Verstande und künstlerischer Besonnenheit geordnet und von willkürlichen Elementen gereinigt werden müssen, wenn sie sich am Lichte des Tages legitimieren sollen“, ja, daß „von einem unfehlbaren Vollzuge eines absoluten Bildungsgesetzes bei der Technik dichterischer Erfindung natürlich nicht die Rede sein könne“. Giebt es überhaupt eine T e ch n i k der Erfindung? Zwingt nicht hier Natur und Leben? Soviel ist also jedenfalls klar, daß Heyses Schaffen auf ein freies Spiel der Phantasie zurückgeht, das als solches natürlich auch gesetzmäßig ist und dann durch den Kunstverstand noch geregelt wird, daß aber der Dichter nicht in dem Maße gebunden, von elementaren Regungen seiner Natur und dem Leben abhängig ist wie andere. Die richtige Anschauung über die Form der Novelle hat er unbedingt, daß sie uns nämlich „durch einen nicht alltäglichen Vorgang eine neue Seite der Menschennatur zu offenbaren habe und zwar

in kleinem Rahmen energisch abgegrenzt"; auch ist seine sogenannte „Falkentheorie" (von dem „Falken" im Decamerone), daß die zu erzählende Geschichte eine starke, deutliche Silhouette haben müsse, zweifellos richtig, wie auch die Forderung, daß dem Thema das möglichste abzugewinnen sei, aber was auf diese Weise entsteht, ist doch mehr ein interessantes Kunstprodukt, das leblos und unwahr natürlich noch keineswegs zu sein braucht, als zwingende Dichtung. Heyses Neigung zur Darstellung des Wildwüchsigen, der unverfälschten Naturkraft, der edlen Rasse und weiter seine Überzeugung, daß man den Menschen am gründlichsten studiere, wo er das Über- oder Untermenschliche, an den Engel oder den Teufel streife, beweisen auch, daß es ihm weniger um Darstellung des Lebens an sich als um Gestalten und Probleme zu thun ist, die neu und ungewöhnlich erscheinen und als solche interessieren. Kurz, er hat das, was Folge sein soll, als Zweck gesetzt, seine Kunst bringt nicht alles mit, sondern geht auf etwas aus und konstruiert natürlich auch infolgedessen, was um so gefährlicher ist, als der Dichter, wie gesagt, das Leben auch durch Beobachtung keineswegs hinreichend kennt, ja, für gewisse Seiten desselben a priori blind ist. Innerhalb seiner Grenzen hat Heyse jedoch auf dem Gebiete der Novelle unzweifelhaft das Vorzüglichste geleistet, seine Phantasie arbeitet in der Regel sehr sicher, sein Kunstverständnis ist bedeutend, und wenn er auch von eigenem Wesen und Leben nicht genug hineingiebt, so kann man doch nicht verkennen, daß man es in dem Autor der Novellen mit einer außerordentlich aufnahmefähigen, gebildeten, vielseitigen, gewandten Persönlichkeit zu thun hat, einem reifen Kulturmenschen, bei dem alle Anlagen hoch entwickelt sind. Rein erzählerisch sind Heyses Novellen wahrscheinlich die besten unter den deutschen; denn Keller ist zu eigenwillig, als daß der gleichmäßige Fluß der Erzählung nicht öfter unterbrochen würde, und Storm erstrebt das koncentrierte Stimmungsbild. Wenn der „Vater der Novelle", Giovanni Boccaccio, zu entscheiden hätte, er würde unbedingt Paul Heyse den Preis der Novelle erteilen. Wir

urteilen jedoch nach dem unmittelbaren Lebens- und Poesiegehalt, und da sind Keller und Storm stärker.

Eine wenig gebundene, phantasiebegabte Natur, wie es Heyse ist, kann natürlich einen bedeutenden Stoff- und Formenreichtum entwickeln, und er ist denn auch der vielseitigste unserer Novellisten. Auch soll man meine Ausführungen nicht so verstehen, als ob nun Heyse seinen Stoffen von vornherein kühl gegenüberstehe und sie als der objektive Künstler (den es selbstverständlich gar nicht giebt) behandle — nein, die allgemeine menschliche und dichterische Anteilnahme an seinen Geschichten und Gestalten hat er sicher auch, nur die besondere fehlt, die die Empfindung „als wär's ein Stück von mir" nicht los wird und auch wieder beim Leser wachruft. Heyse mag im Ganzen an hundert Novellen geschrieben haben, und es ist bei dieser Zahl selbstverständlich, daß nicht alle gleichwertig sind, aber eine sehr große Reihe ist unzweifelhaft in ihrer Art vollendet, und das definitive Heysische Novellenbuch, das einmal ausgewählt werden und jedenfalls mehrere Bände zählen wird, hat alle Aussicht zu dauern. Einen besonderen Reiz hat man immer den italienischen Novellen des Dichters, von denen „L'Arrabiata" und „Das Mädchen von Treppi" wohl die bekanntesten sind, zugesprochen, und es ist nicht zu leugnen, daß er die Farbenfülle italienischen Lebens und die ungebrochene Leidenschaft italienischer Menschen mit sicherer Hand gestaltet hat. Um so unerfreulicher wirken dann freilich die meist späteren italienischen Geschichten, in denen das moderne Kulturgrau das leuchtende Kolorit sozusagen verdeckt. Den besten italienischen nahe stehen bestimmte Novellen aus dem süddeutschen und auch dem rheinischen Leben, wo sich die Freude des Dichters an der Fülle halb vegetativen Daseins ausleben und seine besondere Begabung für den goldigen Stimmungsduft hervortreten konnte. Der „Weinhüter von Meran" z. B. gehört hierher, und es verschlägt nichts, daß die Handlung ans Tragische heranstreift. Eine Spezialität Heyses ist die Darstellung des Verhältnisses der höheren Klassen zum Volke, aber freilich kann er vom Volke

nur die interessanten Erscheinungen, besonders schöne oder erotisch angeregte Gattungsvertreter brauchen, und das Verhältnis bleibt immer ein singuläres. Immerhin aber hat er es hier öfter zu wahrhaft ergreifender Poesie („Der Kreisrichter", „Maria Francisca") und bisweilen auch zu köstlichen humoristischen Wirkungen („Vetter Gabriel") gebracht. Die eigentliche Gesellschaftsnovelle Heyses hat sehr oft äußerst bedenkliche Probleme, dafür aber auch wieder sehr feine psychologische Reize — sehr schlicht ist noch „Unvergeßliche Worte", bedenklicher sind schon „Geteiltes Herz" und „Melusine", geradezu häßlich ist beispielsweise „Fedka", und die Häßlichkeit hat bei späteren Novellen noch zugenommen. Die historische Novelle im strengen Sinn liegt Heyse nicht, wohl aber versteht er den Kulturhintergrund ebenso gut wie die Landschaft zu Zwecken des Kolorits zu benutzen, wie denn überhaupt seine Kunst, „mit wenigen charakteristischen Zügen den Leser in eine Stimmung zu bringen, in der die eigene malerische Phantasie sich das Bild vervollständigt", sehr beträchtlich ist. Seine „Troubadournovellen" haben den alten echten Novellenton, der Stoffen dieser Art allein angemessen ist, weniger gelingt ihm das Altdeutsche („Siechentrost"), wiederum aber ist er im alten Venedig („Andrea Delfin") und in den Übergangszeiten zur Gegenwart („Franz Alzeyer", „Jorinde") vortrefflich zu Hause, ja, aus diesen Zeiten, die ja noch zum Teil die seiner Jugend sind, weiß er auch vortreffliche schlichte Familienbilder heraufzubeschwören. Endlich nimmt seine Poesie auch bisweilen einen phantastischen Flug, und dann entsteht etwas wie „Der letzte Centaur", der weit hinaus dafür zeugen wird, daß Heyse der Zeitgenosse nicht bloß Genellis, sondern auch Böcklins gewesen, und kein bloßer Zeitgenosse. Es ist kaum möglich, auf beschränktem Raum eine Anschauung von dem Reichtum und der Vielseitigkeit der Heysischen Novelle zu geben, und eine bloße Aufzählung des Besten, zu dem u. a. noch „Im Grafenschloß", „Das Bild der Mutter", „Die Reise nach dem Glück", „Geoffroy und Garcinde", „Das Ding an sich", die unheimliche „Kleopatra", „Grenzen der

Menschheit", „Das Glück von Rotenburg" gehören, besagt für den Nichtkenner ja auch nichts. Ich gebe zu, daß keine der Novellen Heyses so gewaltig wirkt wie beispielsweise die besten Kellers, und daß ihnen auch die Eindringlichkeit der besten Storms fehlt, aber gefesselt wird man jedesmal, wenn man zu ihnen zurückkehrt. Es sind nicht bloße Salonnovellen, wie man behauptet hat, sie hängen mit dem Menschlichen und Allzumenschlichen fast alle zusammen, mag auch der Eindruck, daß die „Geschichte gut erzählt" dem Dichter die Hauptsache sei, nur selten völlig verschwinden. Kurz, es lebt sich hier wohl keine große und starke, auch keine weiche und innige Natur aus, aber eine feine und bewegliche, die die Grenzen der Menschheit in ihrer Weise auch berührt hat. Der großen Masse des Gelungenen gegenüber kann man denn auch von dem Unerfreulichen einfach absehen und im Ganzen Adolf Stern zustimmen, wenn er als den Vorzug des Dichters seinen Glauben an den Adel der echten Natur wie der innerlich freien Bildung hervorhebt: „Fast alle seine Charaktere tragen eine unveräußerliche Selbstachtung in ihrem Busen, die nicht vor Irrungen und Kämpfen, aber vor dem Gemeinen bewahrt." In diesem Sinne lassen wir uns überhaupt Heyses Schönheitskunst gefallen, mag sie auch öfter der unscheinbaren, der inneren Schönheit Gleichgültigkeit erwiesen und sich auf einen äußerlichen Idealismus etwas zu gute gethan haben, ja, aus Furcht vor der ganzen, der schrecklichen, aber auch stärkenden Wahrheit in Konventionalismus und Decadence verfallen sein. Im übrigen ist Heyse als Künstler gar nicht der Idealist, für den er gilt; es steht nichts im Wege, seine Novelle technisch im allgemeinen als realistisch zu bezeichnen. Daß ihm die hervorgehobene Lebensfremdheit hier und da einen Streich spielt, daß er beispielsweise in der „Eselin" einen Landrichterssohn, der ein geistesschwaches Mädchen verführt hat, frei herumlaufen und gar ungestört hochzeiten läßt, während sich das arme Ding ganz in der Nähe mit ihrem Kinde ertränkt, hat weiter nichts zu sagen: Solche Unwahrscheinlichkeiten kann man selbst bei den Naturalisten genug entdecken.

Gefährlich ist die Lebensfremdheit dem Dichter freilich beim Roman geworden. Dieser unterscheidet sich nicht bloß, wie Heyse meint, durch einen weiteren Horizont und mannigfaltigere Charakterprobleme von der Novelle, er bedarf des natürlichen Volksuntergrundes und der wirklichen Atmosphäre der Zeit; denn er soll den unmittelbaren Eindruck des Lebens hervorbringen. Der Novelle gehören die ungewöhnlichen Fälle, und es ist ihre Aufgabe, sie psychologisch auf die allgemeine Menschennatur zurückzuführen, der Roman hat es auch mit dem Lauf der Welt zu thun und braucht so viel aus dem Milieu hervorwachsende typische Gestalten und Ereignisse, daß die ungewöhnlichen Charaktere und Schicksale niemals als losgelöst vom Ganzen, ja, im Gegenteil, mit ihm aufs innigste verbunden erscheinen, gewissermaßen nur die höheren Spitzen desselben Gebirgszuges sind. Die Novelle also geht vom Besonderen zum Allgemeinen, der Roman vom Allgemeinen zum Besonderen, die Novelle zeigt vom schmalen Raume in die Tiefe, der Roman geht von der großen Breite aus in die Höhe. Heyse unternahm es in den „Kindern der Welt“ einen Roman mit lauter Ausnahmefiguren, wie sie etwa in der Novelle den psychologischen Mittelpunkt abgeben können, hinzustellen und verfiel dadurch ohne weiteres der reinen Konstruktion, die es uns unmöglich macht, das Werk trotz manchen feinen Details als ein Lebensbild anzusehen. Eher kann der zweite Roman, „Im Paradiese“, als ein solches gelten, es ist hier etwas wie ein wirkliches Milieu vorhanden, wenn auch die Neigung des Dichters, jede Gestalt sozusagen wieder in eine besondere Novelle hineinzusetzen, auch hier noch stark genug und an Unwahrscheinlichkeiten kein Mangel ist. Ihre Bedeutung haben beide Werke als Weltanschauungsbücher: In den „Kindern der Welt“ ist eine starke Tendenz gegen die Gläubigkeit, in „Im Paradiese“ eine solche gegen die landläufige Moral, doch wird man des einseitigen ästhetisierenden Liberalismus nicht froh, wenn man auch zugeben muß, daß der Dichter mutig und energisch genug für seine Anschauungen eintritt. Der „Roman der Stiftsdame“ ist nur eine erweiterte

Novelle, im „Merlin“, der das weltfremdeste und häßlichste aller Werke Heyses ist, und in „Über allen Gipfeln“ haben wir wieder eine starke Tendenz, dort gegen den Naturalismus, der ganz einfach mit der brutalen Sensationskunst gleich gesetzt wird, hier gegen das Nietzschetum. Heyse hat sich viel zu wenig Mühe gegeben, die neueren Bewegungen zu verstehen, als daß seine Polemik irgendwie wirksam werden könnte.

Als Dramatiker hat man ihn zu seinem großen Schmerze nie gelten lassen wollen, trotzdem daß er wenigstens zwei Dutzend Stücke geschrieben und mit manchen, wie mit „Hans Lange“ und „Colberg“, auch langandauernde Bühnenerfolge gehabt hat. In seinen Bekenntnissen regt er sich besonders darüber auf, daß man ihm immer wieder vorwarf, seine Stücke seien zu novellistisch geartet, und erklärt im übrigen sein Nichtdurchdringen als Dramatiker aus lauter rein äußerlichen Umständen. Man kann einfach sagen, daß er ohne specifische dramatische Begabung ist und vom Wesen des Dramas infolgedessen auch gar keine Ahnung hat, wie das beispielsweise der folgende Satz beweist: „Über den dichterischen Wert einer dramatischen Arbeit kam ich allenfalls auch mit mir selbst ins Reine ... Aber so manches Technische kommt bei einem Bühnenwerk in Betracht, über welches vier Augen klarer sehen als zwei, und sein äußeres Schicksal vollends hängt an so vielen Fäden, daß man nicht sorgfältig genug wenigstens das Mögliche thun kann, um sich gegen Fehler im Calcul zu sichern.“ Also wieder die thörichte Münchner Anschauung, daß poetische Behandlung eines Stoffes plus Technik ein Drama ergäbe. Nein, der wirkliche Dramatiker ist zunächst einmal eine elementare Natur, der jeder Calcul fernliegt, er sieht die Welt als Drama und er schafft aus zwingender Notwendigkeit heraus und mit zwingender Notwendigkeit, die man denn auch in seinem Werke bis ins Einzelne spürt. Das Dramatische ist eine gesteigerte und ganz bestimmt modificierte Art des Poetischen, und alles, was man so Technik nennt, ist neben ihm etwas ganz Unwesentliches. Wirklichen dramatischen Geist findet man denn bei Heyse auch nirgends, wohl aber war er — und hier muß ich ihn gegen

sich selber in Schutz nehmen — gar kein übler Theaterdichter, d. h. er konnte gewisse Theaterwirkungen ziemlich sicher erreichen, versagte nur da, wo der eigentliche Dramatiker seine Stärke hat: in der Ausbildung echter Konflikte und der dramatischen Gestaltung der Charaktere, die bei ihm als dramatische Figuren immer Intention bleiben, so interessant sie auch oft angelegt sind und so poetisch sie reden. Kurz, Heyse kann im Drama (objektiv) nie Glauben erzwingen, weder im Ganzen der Werke noch im Einzelnen, und das hängt denn nun freilich mit seinem innersten Wesen zusammen. Doch sind manche seiner Dramen gute Dichtungen, wie seine Novellen nicht ohne poetisches Leben, ja, manche von ihnen sind auch als poetische Konfessionen (subjektiv) etwas und so eine Ergänzung seiner Novellen, mehr als seine Romane, in denen er raisonniert, während er hier unmittelbar ein Stück seines Selbst giebt. Ich denke da besonders an den „Hadrian", den „Alcibiades", an „Don Juans Ende" und die „Weisheit Salomos". Andere Stücke, wie der „Hans Lange" sind dann, wie gesagt, gelungene Theaterstücke, und von dem Rest mag das eine oder das andere, wie die „Schlimmen Brüder", als ein interessantes Experiment gelten.

Mit einer großen Anzahl seiner Novellen und den besten seiner Dramen (als Dichtungen) wird dann auch Heyses Lyrik und eine Anzahl seiner Versnovellen leben, obschon unter den letzteren auch manches Reinexperimentelle ist. Heyse hat, wie seine Bekenntnisse zeigen, die höchste Anschauung von der Lyrik, was ihn freilich nicht gehindert hat, das Erdige und Elementare bei Hebbel und Keller viel zu gering anzuschlagen, und seine eigene Lyrik weist denn den von ihm geforderten eigenen Ton (die persönliche Klangfarbe) und das „feine Bewußtsein in betreff des Stils" in der That auf, jedoch nicht den Naturlaut, den er bei Goethe, Mörike, leider auch bei Heine erkennt. Seine Schranken sind überhaupt trotz einer bestimmten Modernität die der „in eine rein ästhetische Sphäre gebannten Natur"; jedesmal, wenn er über diese Sphäre hinaus wollte, ist er gescheitert, aber, wo er in ihr blieb, hat er Treffliches geleistet, nie freilich das

Höchste; denn das Leben ist unendlich viel mehr als die Ästhetik oder das Reich des Schönen, das nur eine wechselnde Konvention, darum freilich noch lange nicht Unnatur, sagen wir ein Garten oder Park im Vergleich zur „wilden“ Natur ist. „Es liegt irgendwo,“ so schrieb ich einmal, „den Pfaden des Lebens ziemlich fern, ein schönes Lustschloß mit prächtigem, statuengeschmücktem Garten — willst du es besuchen, gut, du wirst einige erlesene Genüsse haben; gehst du daran vorüber, auch gut, es zwingt dich nichts zur Einkehr. So stehen wir schon heute zu Heyses Kunst, so wird man auch noch nach hundert Jahren zu ihr stehen. Denn das Schloß mit seinem Garten wird auch dann noch da sein, und es wird immer noch Leute geben, die es besuchen — da soll man sich nicht täuschen.“ Heyses Kunst für tot zu erklären wäre in der That ein großer Irrtum, aber sie ist immer eine „exquisite“ Kunst gewesen und wird es bleiben.

Die Münchner Lyriker: Lingg, Grosse und Greif.

Auch in Zeiten, wo die Konvention herrscht, kann sich ein echtes lyrisches Talent immer noch geltend machen, wie es das Beispiel Flemings im Opitzischen Zeitalter und das Günthers zur Zeit des tiefsten Verfalls der deutschen Dichtung darthut. Geibels Lyrik ist im Ganzen konventionell und die Zahl der kleinen Talente, die ihm die Verskunst ablernten, aber kaum etwas Eigenes zu geben hatten, ist sehr groß; dennoch finden sich selbst unter den eigentlichen Münchnern sehr selbständige Lyriker, die zwar auch auf dem Grunde der erreichten poetischen Kulturhöhe, wie natürlich, dichteten, aber nichts weniger als Eklektiker waren und eine sehr bestimmte lyrische Physiognomie und dichterische Individualität aufweisen. Schon Heyse ist als Lyriker, wie bereits hervorgehoben, nicht zu verachten, noch bedeutender sind Hermann Lingg und Julius Grosse, die wir, wenn nicht dem ersten, so doch dem zweiten Dutzend unserer hervorragenden Lyriker hinzuzuzählen alle Ursache haben. Sofort erkennt man,

wenn man ihrer Lyrik nahe tritt, einen starken eigenen Ton und weiter die Gabe, sich ein großes Stück lyrischer Empfindungswelt zu vollem Eigentum abzugrenzen, wobei Lingg ein mehr plastisches, Grosse ein mehr malerisches Talent verrät.

Der bayrische Schwabe Lingg ist durch Geibel in die Litteratur eingeführt worden, was nicht das geringste von dessen Verdiensten ist. In seiner ersten Gedichtsammlung stechen namentlich die historischen Dichtungen in die Augen, und da Lingg später mit dem großen Epos der „Völkerwanderung" hervortrat, so ist er wesentlich als Geschichtsseher und -deuter in der Erinnerung seines Volkes haften geblieben und lebt namentlich mit einer Anzahl historischer Prachtstücke, teils selbständigen Dichtungen, teils Episoden aus der „Völkerwanderung". Es sind auch in der That Prachtstücke, weit größer geschaut als die exotischen Gedichte Freiligraths, weit elementarischer und plastischer als die verwandten Dichtungen Geibels. Was ist das für eine mächtige Stimmung in „Pausanias und Kleonice", welche Gegenständlichkeit der Situationen trotz der notwendigen Dunkelheit des Ganzen, welch wunderbare Verskunst!

„Kalt war die Nacht, Schneeregen fiel,
Er saß am Kolcherstrande —"

Ich kenne in dieser Art kaum Größeres. Und auch Stücke wie „Der schwarze Tod", „Lepanto", „Erwartung des Weltgerichts" (aus dem zweiten Band) verdienen ganz den Ruhm, den sie bis auf diesen Tag genießen. Lingg hat, von einigen Anfängen bei Uhland und Freiligrath abgesehen, zuerst das Geschichtsgedicht ebenbürtig neben die Ballade gestellt. Ich weiß wohl, daß ihm sehr vieles auch mißlungen ist; ein wenig historische Farbe, ein möglichst charakteristischer Rhythmus thun es natürlich nicht. Aber oft bricht seine Anschauung mächtig genug hervor, oft gelingt ihm die konzentrierte Wucht des Ausdrucks, die solchen Gedichten nicht fehlen darf.

Lingg ist dann auch ein echter reiner Lyriker. Er hat freilich unendlich viel produziert und in einer großen Anzahl von seinen Gedichten ist einfach die Nüchternheit nicht über-

wunden. Aber immer wieder trifft man doch gelungene Stücke, schlichte Empfindung in knapper Form, Anschaulichkeit in Verbindung mit glücklichstem Ausdruck. Ungefähr steht Lingg in der Mitte zwischen Lenau und Konrad Ferdinand Meyer, und er ist eine auf sich gestellte Entwickelung zwischen beiden. Strophen wie:

„Wenn etwas in dir leise spricht,
Daß dir mein Herz ergeben,
So zweifle, Holde nicht,
Du leuchtest in mein Leben."

oder:

„Wie uralt weht's, wie längst verklungen
In diesem tiefen Waldesgrün —
Ein Träumen voller Dämmerungen,
Ein dichtverschlungnes Wunderblühn."

weisen auf Lenau zurück. Fast schon ganz K. F. Meyer ist das folgende Gedicht:

„Hoch wohnen Götter, hoch im Himmel oben,
Auf Teppichen von Licht gewoben
Umreigend goldner Tische Brot;
Sie wandeln lachend auf und nieder,
Sie singen weithinschallend reine Lieder
Auf Bergeshöhn im Morgenrot.

Unsichtbar donnern dunkle Thüren,
Metallen, die zu Gärten führen,
Wo Tänze sinnend immerdar
Jungfrauen unter blüh'nden Linden
Gewebe weben, Kränze winden,
Unsterbliche, mit Rosen im gelockten Haar."

Erst eine sorgfältige Auswahl aus Linggs acht oder neun lyrischen Bänden wird zeigen, was wir an ihm wirklich haben.

Auch der Lyriker Julius Grosse ist viel zu wenig bekannt, was vielleicht an der nicht sehr glücklichen Anordnung seines einzig in Betracht kommenden Gedichtbandes liegt. Er bildet zu Lingg einen fesselnden Gegensatz: so ruhig, ja nüchtern Lingg erscheint (obwohl man den Untergrund schwerflüssiger Leidenschaft bei ihm nicht verkennt), so schwungvoll und fort-

reißend Grosse, und das ergiebt denn auch weiter den Unterschied dort der plastischen, hier der malerischen Weise. Doch gehört Grosse keineswegs zu den schildernden Talenten: Seine äußerst lebhafte „thüringische“ Phantasie führt ihm nun stets die Fülle farbiger Bilder zu, und sein Temperament verbindet diese zu üppigem Strauße.

„Mich dünkt, ich träum' im Palmenhain,
Rings rauscht's wie Jugendbronnen . . .
Mich dünkt, es klingt wie ein heimlich Lied
Vom Sommerland voll Sehnen,
Mich dünkt, wir fahren aus Schilf und Ried,
Gezogen von wilden Schwänen.“

Das ist ein Beispiel. Doch ist Grosse Künstler genug, um die Flut einzudämmen, und bisweilen gelingt ihm etwas, das den Stempel der Vollendung bis ins einzelne trägt. Ich denke da u. a. an das berühmte Gedicht „Sehnsucht“, das allein imstande ist, des Dichters Gedächtnis für ewige Zeiten zu erhalten:

„Sehnsucht, auf den Knieen
Schauest du himmelwärts.
Einzelne Wolken ziehen,
Kommen und entfliehen,
Ewig hofft das Herz.

Liebe, himmlisch Wallen
Goldener Jugendzeit!
Einzelne Strahlen fallen
Wie durch Pfeilerhallen
In das Leben weit.

Einsam in alten Tagen
Lächelt Erinnerung;
Einzelne Wellen schlagen,
Rauschen herauf wie Sagen:
Herz, auch du warst jung.“

Sehnsucht und Wolken, Liebe und Strahlen, Erinnerung und Wellen — und dabei ein fortreißender Klang! Das Gedicht kann man nicht genug loben. Aber überhaupt bringt die Poesie Grosses den Eindruck quellenden poetischen Reichtums wie wenige

hervor, selbst in seinen Gedankendichtungen wie den „Tagebuchblättern" überwiegt das lyrische Temperament weitaus. Außer viel erotischer Lyrik hat Grosse auch Balladen und Romanzen (darunter die vortreffliche von den drei Jägern im Oberland) und dann erzählende Gedichte echtester Art geschrieben, die nur leider viel weniger bekannt sind als die verwandten Chamissos.

Von den jüngeren Münchner Dichtern reicht an lyrischer Kraft und Originalität doch wohl keiner an Lingg und Grosse ganz heran, obschon die Leuthold und Hopfen, die Hertz und Dahn, die Wilbrandt und Jensen auch als Lyriker keineswegs zu unterschätzen sind. Dagegen ist Martin Greif, zuletzt doch auch wohl Münchner, wenn auch die Schule wenig von ihm wissen wollte, glücklicher gewesen als alle anderen und zu einer immerhin bedeutenden Stellung als Lyriker gelangt. Er hat sicher viel weniger persönliche Größe als Lingg, weniger Phantasie und Temperament als Grosse, aber er ist, so ungleich er schafft, doch eine feine Künstlernatur, und seine Lyrik geht in der Richtung des Volkslieds, Klopstocks und der Göttinger, Goethes und Uhlands, trägt also den ausgeprägt deutschen Charakter, der uns immer ans Herz greift. Man muß Otto Lyon Recht geben, wenn er meint: „Martin Greif ist gesund durch und durch, an ihm ist nichts schief, nichts falsch, nichts krankhaft, aus seiner Seele, die sich an den Dingen voll Gestalt gesogen hat, quillt der Born der Dichtung rein und unverfälscht, ein echter Jungbrunnen für Geist und Sinn." Am nächsten als Mensch und Dichter steht Greif wohl Uhland, er hat dessen schlichte, zarte Weise, und wenn er ihn als Balladendichter im Ganzen nicht erreicht, so hat er dafür die Begabung für die Hymne, die ihn einmal in dem „Hymnus an den Mond" ein Prachtstück schaffen ließ, das bei Goethe und Hölderlin nicht auffallen würde. Überhaupt steht Greif als Naturdichter am höchsten: Mit so geringen Mitteln so plastische und zugleich stimmungsvolle Bilder hinzustellen, wie sie ihm häufig gelingen, haben nur wenige Dichter vermocht. Ich erinnere an die berühmte „Hochsommernacht":

„Stille ruht die weite Welt,
Schlummer füllt des Mondes Horn,
Das der Herr in Händen hält.
Nur am Berge rauscht der Born —
Zu der Ernte Hut bestellt
Wallen Engel durch das Korn.“

Das ist die echt deutsche Weise, bei der sich das Allgefühl zu großen Bildern unmittelbar krystallisiert. Es soll nicht verschwiegen werden, daß wir neben solchen Krystallen auch viel Mittelmäßiges bei Greif in den Kauf nehmen müssen, oft genug klebt er dem Naturbild die Beziehung auf das Menschenleben in der Form einer gedanklichen Trivialität an, und die Einfachheit und Schlichtheit wird bisweilen zu gesuchter Einfalt. Das geschieht auch in den volksliedartigen kleinen Gedichten, den kleinen Scenen aus dem Volksleben, die Greifs zweite Spezialität sind, aber wiederum ist auch hier viel Schönes und Vollgelungenes. Und die schlichte Erzählung in seinen Balladen und Romanzen wollen wir gleichfalls gelten lassen, obgleich Greif hier nicht die koncentrierte Stimmung Uhlands erreicht und nur einmal, im „klagenden Lied“ über sich selbst hinauskam. Er ist keine starke Persönlichkeit, er besitzt wenig Selbstkritik, aber es lebt der künstlerische Volksgeist und auch der Natursinn der Deutschen in seltener Reinheit in ihm, und alle decadenten Einflüsse der Zeit gleiten von ihm ab. Seinesgleichen werden wir nie entbehren können, wenn wir nach wie vor eine Dichtung wünschen, die auch dem Volke und der Jugend etwas sein kann, und er allein wiegt, und mag man nur einige Dutzend seiner Gedichte für voll nehmen, die ganze symbolistische Lyrik unserer Tage auf.

Friedrich Spielhagen.

Friedrich Spielhagen hat einen großen Zauber auf seine Zeitgenossen ausgeübt, und wir können diesen Zauber recht wohl noch heute nachempfinden. Am stärksten wirkt er aus den „Problematischen Naturen“, Spielhagens Erstlingsroman, zu

uns herüber: Wer von uns, die wir auf der Höhe des Lebens stehen, hätte in seiner Jugend nicht für Oswald Stein geschwärmt, der ja gewiß keine deutsche Idealfigur, aber doch so unglaublich interessant und liebenswürdig ist, wen hätten die Frauengestalten des Romans, Melitta, Helene, Emilie nicht entzückt, wen die Fülle der Stimmungen, die dem Dichter so gut aus der Zeitatmosphäre wie aus der Naturscenerie zuwachsen, nicht immer wieder gefesselt? Es ist kein Zweifel, daß Spielhagens Zeitroman unmittelbar aus dem Gutzkows hervorgegangen ist, die „Problematischen Naturen“ gehen ja sogar in eine Zeit zurück, die noch vor der, in welcher Gutzkows „Ritter vom Geiste“ spielen, liegt, und können recht wohl als eine Art Einleitungsroman zu diesen betrachtet werden; Spielhagen aber besaß das, was Gutzkow fehlte, das entschieden zugreifende dichterische Temperament. „Eine merkwürdige Durchdringungs- und Anempfindungskunst“ hat Gottfried Keller Gutzkow einmal zugesprochen; Spielhagen schaute dichterisch und vermochte selbst das Falschgeschaute, seine Karikaturen fest auf die Füße zu stellen.

Er brachte dann freilich auch ein neues, nicht eben erfreuliches Element in den deutschen Roman hinein, die Sensation. Die war ja auch bereits in den Romanen Eugen Sues, die wieder auf die Gutzkows von starkem Einflusse waren, aber in grober, stofflicher Weise; Spielhagen machte aus ihr einen feineren geistigen und seelischen Reiz, dabei die englischen Erzähler, beispielsweise die Currer Bell zum Muster nehmend. Sensation ist unbedingt ein Zeichen der Decadence, der Roman hat nicht die Aufgabe, die Nerven zu erregen, sondern er soll dem Leser ein Weltbild überliefern, zu dem dieser, mag er immerhin die tiefste Anteilnahme an den Gestalten des Werkes und ihrem Geschick empfinden, doch zuletzt ruhig Stellung nehmen kann. Das ist bei Spielhagens Romanen nicht möglich: An Stelle künstlerischer Konzentration haben wir bei ihm eine künstliche Komprimierung, die dann zu unkünstlerischen Spannungsentladungen führt; mag er seine Gestalten zum Teil der Wirklichkeit entnehmen und vor allem seine Handlungen sehr bestimmt

lokalisieren, er giebt eine romanhafte, überreizte Atmosphäre dazu, die alles anders erscheinen läßt, als es wirklich ist, und den Leser betäubt oder aufregt. Diese Atmosphäre entstammt nun allerdings seinem eigenen Nervenleben, er kann nicht anders, er muß die Luft seiner Romane mit ungesunder Schwüle erfüllen, und es ist auch nicht seine Schuld, wenn sie die Umrisse seiner Gestalten verzerrt und in ihr Blut dringt — wir aber haben die Pflicht zu sehen, daß wir es hier mit keinem rein epischen, mit einem modern überreizten Geiste zu thun haben. Im Grunde weiß Spielhagen auch selbst, wo seine Schwäche liegt: Nicht zufällig hat er den Ich-Roman als die Höhe des modernen Romans hingestellt. Ja gewiß, auch der Romandichter kann sein Weltbild immer nur in den Grenzen seiner Anschauung, gesehen durch sein Temperament geben, aber wir wissen einigermaßen, wie dichterische Anschauung, dichterisches Temperament beschaffen ist, daß das Blut dem Dichter sozusagen nicht zu Kopfe steigen und die Reinheit seines Blickes trüben darf. In Spielhagens Blut, kann man weiter sagen, steckt der Parteimensch, der Parteischriftsteller, der Agitator, ja, geradezu der moderne Advokat, den die Sensationen anziehen, und das ist dem Dichter sehr oft gefährlich geworden. Von einem berechnenden Tendenzpoeten ist er freilich sehr weit entfernt.

Daß wir in Spielhagens Romanen trotz ihres sensationellen Elements wichtige Dokumente zur deutschen Geschichte der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts haben, läßt sich im Ganzen nicht bestreiten, aber man wird aus ihnen wesentlich andere Konsequenzen ziehen, als der Autor selber und seine liberale Gefolgschaft vermuteten: sie werden vor allem zur Charakteristik eben des Liberalismus und seiner Beschränktheiten dienen. Des demokratischen Liberalismus, muß man sagen, denn Spielhagen ist der Demokrat von 1848, von dem auch das Talleyrandsche Wort gilt: Sie haben nichts gelernt und nichts vergessen. Wohl hat er seine Stimme im Namen des alten deutschen Idealismus und des Fortschritts der Menschheit erhoben, aber von der ewig fortzeugenden Kraft deutschen Volkstums, von dem aus dem

heimischen Boden unbeeinflußt von den Zeitströmungen erwachsenden Leben hat er nie etwas gewußt und wissen wollen, ihm war allezeit die Politik das Leben, ihr Auf und Ab, Hinüber und Herüber ergab die geistige Bewegung seiner Romane. Das tritt am klarsten aus seinem Verhältnis zu Bismarck hervor, in dem er immer nur den Junker gesehen hat, nie die starke deutsche Natur, deren gewaltige Lebensregungen auch der Geringste unter uns versteht, wenn man ihm nur seine Instinkte nicht künstlich verwirrt. Dabei darf nicht übersehen werden, daß sich Spielhagen Mühe gegeben hat, gerecht zu sein, aber es war ihm eben nicht möglich. Zum Teil rührt das auch aus seinen jungdeutschen Neigungen her: Wie die ganze Generation der dreißiger und vierziger Jahre, lag auch er im Banne jener falschen Anschauung vom Genie, der Ferdinand Lassalle ziemlich vollständig entsprach, Bismarck aber nicht. Man hat das so ausgedrückt, daß er mit dem Kopfe zwar Demokrat, aber von Herzen Aristokrat sei, und die Vorliebe für aristokratische Helden trotz all der Zerrbilder aus der Junkerwelt — es ist sehr falsch, wenn man darin, daß Spielhagen Oswald Stein zu einem aristokratischen Bastard macht, einen Zug spottender Ironie sieht — läßt allerdings eine solche Deutung zu. Ehrlich ist Spielhagen jedenfalls gewesen, man kann ihm jedes Wort glauben, wenn er einmal sagt: „Wir wollen, soweit es unsere schwachen Hände vermögen, hineingreifen ins volle Menschenleben und die Menschen menschlich nehmen, wie sie nun einmal sind. Wenn dabei manches zur Sprache kommt, was dem beschränkten Unterthanenverstande ewig verborgen bleiben sollte, wenn dabei schlechte Menschen und schlechte Musikanten den Lohn empfangen, der ihnen gebührt, wenn wir die Heuchelei brandmarken, wie sie's verdient, und den brutalen Egoismus — diese Pest der Menschheit — an den Pranger stellen, an den er gehört, wenn dies und anderes geschieht, so trete keiner auf und sage: wir dienten geflissentlich einer Partei; der Pfeil würde auf den Schützen zurückspringen. Schlimm genug für die Partei, der wir im Kampf für die dreimal herrliche Majestät des Guten, Wahren

und Schönen nicht dienen, und Heil, dreimal Heil der Partei, welche die erhabene Kritik der Dichtkunst nicht zu scheuen braucht, weil sie sich bewußt ist, das Rechte zu wollen." Ich brauche nicht auseinanderzusetzen, daß das Ideal des Guten, Wahren und Schönen, für das zudem kein Mensch den sicheren Kompaß besitzt, nicht eben das geeignete ist, Volks- ja, nur Standesindividualitäten daran abzumessen, und daß die Fehler und Schwächen, die Spielhagen vor allem bekämpft, Heuchelei und brutaler Egoismus sich in jeder Partei finden. In seinen Grundanschauungen erinnert Spielhagen stark an seinen Zeitgenossen Hamerling: Hier wie dort der verblasene Idealismus, der nicht begreifen will, daß der wahre Fortschritt der Menschheit nur von unten herauf, aus dem Volkstum, dadurch, daß sich ein Volk treu seinem innersten Wesen behauptet und auslebt, und nicht durch in der Luft schwebende Ideen kommen kann.

Für die Zeitströmungen und das politische Leben seit 1848 sind nun aber Spielhagens Romane in der That charakteristisch, soweit Größe oder doch Bewegtheit innerhalb dieses Rahmens möglich ist, hat sie der Darsteller erreicht, mögen sich auch bestimmte Gestalten und Vorgänge in seinen Romanen stets wiederholen. Ich halte die „problematischen Naturen" immer noch für des Dichters bestes Werk, an ihm hat sein eigenes Leben stark mitgearbeitet, in ihm hat die junge Generation, der er selbst angehört, ihr bestes Wort gesprochen. Freilich, von dem starken und festen Realismus der fünfziger Jahre ist trotz aller Wirklichkeitsdarstellung in dem Werke wenig genug, wir kommen nicht in Versuchung, Spielhagens Erstlingswerk als Lebensdarstellung mit Gottfried Kellers „grünem Heinrich" oder auch nur mit Freytags „Soll und Haben" auf die gleiche Stufe zu stellen. Von den späteren Romanen sind trotz großer Ansätze in „In Reih und Glied", dem Lassalleroman, „Hammer und Amboß" und „Sturmflut" die besten, ersterer der einzige Roman Spielhagens, der eine menschlich ergreifende zielbewußte Entwickelung hat, letzterer ein mit glücklicher Symbolik und starken natürlichen Kontrasten wirkendes Zeitbild. Und doch ist dieses

Gemälde der Gründerzeit einseitig und unvollständig, was sofort klar ist, wenn man erwähnt, daß die Rolle, die das Judentum in jener Zeit gespielt hat, vollständig verschwiegen ist. Ich bin nicht der Ansicht, daß man die Sünden des eigenen Volkes beschönigen soll, aber daß die jüdische Infektion vorhanden war, darf doch nicht einfach vergessen werden. Von den späteren großen Zeitromanen Spielhagens, „Was will das werden", „Der neue Pharao", hat sich keiner mehr zur Höhe der „Sturmflut", in welcher übrigens auch schon das Romanhafte im schlechten Sinne (der Jesuit Giraldi) einen breiten Raum einnimmt, erhoben, der Bismarckhaß, die Reichsverdrossenheit und darstellerisch die Sensationssucht, die von der gewisser großstädtischer Zeitungen wenig mehr verschieden ist, haben das Weltbild des Dichters, mag er immerhin die neuen sozialen Erscheinungen in seiner Weise verwertet haben, immer mehr verzerrt. Der Gerechtigkeit halber sei gesagt, daß in „Was will das werden" das Judentum wenigstens nicht völlig verschont wird, wenn sich auch Spielhagen zu der Anschauung eines Rassenkampfs, wie er doch sicherlich stattfindet, nicht belehren konnte. In seinen Spätwerken, die in die Zeit des Naturalismus fallen, stellt der Dichter meist nur soziale Einzelerscheinungen dar — leider hat ihn seine glänzende Schilderungskraft nun mehr und mehr verlassen, die Bilder erscheinen grau in grau wie bei so vielen Modernen, von denen Sudermann dem Altmeister des Zeitromans am nächsten steht und, wie es scheint, auch wieder etwas auf ihn zurückgewirkt hat. In seinem „Faustulus" hat er das Problem des Übermenschen aufgenommen, aber nur eine höchst unerquickliche Lumpengeschichte zustande gebracht.

Ein glänzendes Talent, ein Erzähler hohen Ranges — als das wird man Spielhagen immer gelten lassen müssen, aber kaum einer unserer bedeutenden Romanschriftsteller hat auch das Wort Schillers vom Halbbruder des Dichters entschiedener bestätigt als er. Alle seine glänzenden Eigenschaften, seine große Typisierungskunst, seine Schilderungsgabe, sein Kompositionstalent erhalten aus seinem Blute heraus ein Beigewicht, das

sie für wahrhaft dichterische Aufgaben, wenn nicht völlig, doch halb und halb aufhebt, und so hat er höchstens auf dem Gebiete der Novelle das eine oder das andere ästhetisch vollkommen Stichhaltige geleistet. Im Ganzen ist sein Schaffen Zeitkunst, man möchte fast Zeitungskunst sagen; denn dieselben Mächte, die unser Preßwesen zu allem anderen als zu einem Spiegel deutschen Wesens machen, haben auch diesen Romandichter, da ihnen eine verhängnisvolle Anlage entgegenkam, trotz eines nicht zu leugnenden starken Heimatgefühls, verdorben. Man soll daher auch den Mann Spielhagen, mag er in seiner Art immer ein tapferer Kämpfer gewesen sein, nicht, wie es thörichterweise geschehen ist, mit Luther und Lessing vergleichen — er ist, von der „Größe“ ganz abgesehen, viel zu unruhig und nervös dazu. Aber an die Seite Gutzkows gehört er — stand dieser als Intelligenz zweifellos höher, so war Spielhagen unbedingt blutvoller, menschlich wärmer; die wahre Kraft aber fehlte allen beiden.

Robert Hamerling.

Von den deutschen Decadents aus dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts dürfte doch nur der eine Hamerling einigermaßen lebendig bleiben. In Wagners Kunst ist die Decadence nur ein Element unter vielen anderen, und man darf an sie den Litteratur-Maßstab überhaupt nicht legen, Adolf Wilbrandt aber, der neben Hamerling als Hauptdichter der Decadence vor allem in Betracht käme, hat sie mit seinen späteren Werken im Ganzen überwunden. Man könnte mir nun freilich sagen, daß auch Hamerling nicht reiner Decadencedichter sei, es lebe in ihm ein schwungvoller Idealismus, der wie die Flamme nach oben strebe, er sei von Anfang bis zu Ende gut national gesinnt gewesen, und nicht bloß Österreich, das deutsche Volk habe ihm für manchen mächtigen Klang in großer und ernster Zeit dankbar zu sein. Wohl, aber Hamerling bleibt darum doch der Dichter des „Ahasver“ und des „Königs von Sion“, von Werken,

neben denen seine übrigen Dichtungen, seine Lyrik und seine Dramenversuche, seine „Aspasia“ und selbst sein „Homunculus“ nicht allzuviel besagen wollen. Der oft gebrauchte Vergleich mit Hans Makart stimmt ganz genau, wenn man die Verschiedenheit der Künste, in denen sich die beiden bethätigten, gebührend in Anschlag bringt, und es war nicht zufällig, daß sie beide aus dem Österreich der sechziger und siebziger Jahre hervortraten. Die politische Übermüdung, der Genußtaumel des Kapitalismus mußte sich zuerst in diesem deutschen Lande zeigen, wo die nationalen Wurzeln fast erstorben schienen. Die Flucht zum Volke, die Anzengruber und Rosegger stark erhielt, gab es ja für Naturen wie Hamerling nicht, darin ist er ganz und gar „Münchner“.

Und doch entstammt er dem Volke und hat alle die Hindernisse zu überwinden gehabt, die einem begabten Sohne des Volkes entgegenstehen. Jedoch, er war als Träumer geboren und ist es sein Leben lang geblieben, die Wirklichkeit hat er nie kennen gelernt und sie auch wohl nicht kennen lernen wollen. Der richtige deutsche Träumer, der im Gemüt wurzelt, ist er freilich nicht, er hat eine schweifende Phantasie, die je länger, desto mehr von sinnlicher Glut erfüllt, wiederum aber durch einen starken Zug zum Rein-Geistigen gezügelt wird. Schiller muß doch herangezogen werden, wenn man die Uranlage Hamerlings deutlich machen will: Sie haben beide jenen abstrakten Idealismus, der im Grunde auf angeborener Naturlosigkeit beruht, die philosophische Anlage, die das Leben vor allem als Substrat der Ideen betrachtet, den rhetorischen Schwung, das geistige Pathos, die Macht des Wortes, die doch nur Ersatz für mangelnde Gestaltungskraft sind. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß Schiller eine unendlich viel mächtigere Erscheinung ist als Hamerling, ein dramatischer Geist, wo dieser nur ein lyrisch-epischer, daß Schillers Freiheitsideal eine ganz andere sittliche Kraft innewohnt als der Hamerlingschen Schönseligkeit — der schwäbische Boden des achtzehnten Jahrhunderts gab mehr her als das vormärzliche Österreich, die Karlsschule zog

einen anderen Mann als das Stift Zwettl, und Hamerling einen decadenten Schiller nennen zu wollen, wäre doch nur eine „Geistreichigkeit“. Nur denen, die Schiller für alles und Hamerling für nichts erklären, muß gesagt werden, daß hier unleugbare Verwandtschaft im Wesen ist. Im übrigen erklärt sich der Dichter Hamerling ja leicht genug aus seiner Zeit: hier die geistigen Einflüsse vom jungen Deutschland und der politischen Poesie, von Grabbe und Anastasius Grün und etwa noch Heine her, dort der Münchner Ästheticismus — man stelle einen sentimentalisch, nicht naiv angelegten Poeten, den Sohn einer sinkenden Zeit, mitten hinein, und man hat Hamerling. Er hat unzweifelhaft gekämpft, aber er war bei weitem nicht stark genug, seine Welt zu erbauen, er sah sie auch nicht einmal in der Zukunft, sondern statt ihrer nur eine Fata Morgana. Aber die Schwächen seiner Zeit, die er selbst teilte, wußte er in phantastischer Vergrößerung grell auf die Leinwand zu werfen, hier und da auch karikierend zu verspotten. Es ist nicht richtig, wenn man bei ihm, wie Erich Schmidt es thut, von der „Bitterkeit schief gewickelter Menschenkinder“ redet, es war wirklich im deutschen Leben, was bei ihm als Sensationsmalerei oder übertreibende Satire zu Tage trat, aber es kam nicht stark genug aus seinem Leben: der Mann hatte mit der Sünde nur in der Phantasie gespielt (man mißverstehe mich nicht so, als ob ich von den Dichtern verlangte, sie sollten wirklich sündigen) und mit den Mächten der Zeit nicht wie Jakob mit dem Engel gerungen. Er war, wie die meisten Münchner, einer jener Poeten, die nur zu sehr wissen, daß sie es sind, die zuletzt nicht aus dem Leben heraus, sondern in das Leben hineindichten. Doch unterscheidet ihn von den Münchnern ein stärkeres geistiges Bedürfnis, und ihr Optimismus schlägt bei ihm aus zeitlichen und persönlichen Ursachen in Pessimismus um.

Der „Ahasver“, der im Kriegsjahre 1866 erschien, hat Hamerling berühmt gemacht. Was er vorher geschrieben, die kleinen lyrisch-epischen Dichtungen, „Venus im Exil“, das „Schwanenlied der Romantik“, „Germanenzug“, offenbart zwar

auch schon seine Dichterpersönlichkeit und mag, jugendlich, wie es ist, liebenswürdiger wirken als das Spätere, aber selbstverständlich hat sich die wirklich historische Darstellung an die die vollausgebildete Kraft verratenden Hauptwerke zu halten. Hamerling strebt nach Größe und erreicht sie auch in gewisser Beziehung, aber freilich, man sieht, wie er sich aufpeitscht, stilles Werden und sicheres Wachsen ist nicht in ihm. Beim „Ahasver" hat er die Absicht, seiner Zeit einen Spiegel vorzuhalten:

„Das Leben euch an einem Ziel zu zeigen,
Wonach vielleicht es wieder einmal steuert",

eine Epopoe des Sinnentaumels, des Genusses, der Sättigung und Übersättigung zu geben, die abschreckend wirkt. Nun aber ist in diesem Dichter die nie befriedigte Genußbegierde so stark, seine Sinnlichkeit hat so oft mit üppigen Bildern gespielt, daß in die Darstellung, die angeblich nur die Wahrheit zum Zweck hat, ein überreiztes Element hineinkommt, daß die Sittenschilderung, die abschreckend wirken soll, wenn nicht gerade verführerisch, doch aufstachelnd und peinigend wirkt. Das ist Decadence. Man braucht deshalb mit dem Dichter noch nicht ins Gericht zu gehen, er heuchelte keineswegs, er war auch keine jener spielerisch-schlüpfrigen Naturen, die dann die spätere deutsche Decadence aufweist, die Decadence war in seinem Blute, sie trat als Sensation hervor, aber sie wurde auch wieder durch den Idealismus des Dichters, der wenigstens geistig nach dem Ausgleich rang und in seiner Dichtung wenn nicht dem Pessimismus, doch der ungesunden Asketik entging, parallelisiert. Hamerling ist an seiner Zeit, aber nicht an seinem Volke und der Menschheit verzweifelt, an die Zukunft hat er so gut geglaubt wie Anastasius Grün, der Dichter der „Fünf Ostern". — Den „Ahasver", der den ewigen Juden als den Vertreter der unermessenen Todessehnsucht und Nero als Vertreter des unermessenen Lebensdranges einander gegenüberstellt, kann man, trotzdem die Reflexion an den geeigneten Stellen breit genug hervorbricht, doch keine eigentliche Ideendichtung nennen, das grelle Gemälde des entarteten Roms ist und bleibt die Haupt-

sache. Es ist Konsequenz in der Schilderung, Steigerung in den sechs Bildern, die sich vor uns entrollen, wirkliche Glut und Farbenpracht, mögen auch die schreiende Kontrastierung und selbst die pikante „Enthüllung“ ihre Rolle spielen, liegen über dem Ganzen ausgebreitet; man darf sagen, daß keiner der Romane aus dem Cäsarischen Rom, die dann in unserer Litteratur häufig geworden sind, auch nur annähernd in der Allseitigkeit und Energie der Darstellung mit diesem Werk Hamerlings wetteifern kann. Freilich, die sichere Gegenständlichkeit hat es doch nicht, es ist einer wild erregten, aber nicht einer sicher gestaltenden Phantasie entsprungen, sehr vieles ist doch konventionell, wenn auch einzelne überraschende Züge grandios-realistischer Prägung nicht fehlen, wie das berühmte:

„Sein Vorhaupt scheint verwittert Felsgestein,
Und seine Augen nisten drin wie Adler.“

So etwas hat denn auch unserer besseren Jugend imponiert und sie an die Genialität Hamerlings glauben lassen. Es ist aber nur die Grabbesche Genialität. — In dem Hexameter-Epos „Der König von Sion“ sind dieselben Elemente wirksam wie im „Ahasver“: die phantastisch-üppige Schilderung, die wohl eine „krankhaft überhitzte Atmosphäre“, aber Leidenschaften wirklicher Menschen nicht wiederzugeben vermag, und die antithesenreiche Reflexion, die Tiefsinn scheinen will, aber leicht in die blühende Phrase übergeht. Doch muß man zugeben, daß hier nicht mehr bloß das Schwelgen einer aufgestachelten Phantasie, sondern ein Streben nach ruhiger, Homerischer Darstellung bemerkbar ist, was freilich wieder ermüdende Partien im Gefolge gehabt hat, wenn auch die Komposition des Ganzen gelungen erscheint. Zum wirklichen Realismus dringt Hamerling nicht durch, Spindlers „König von Sion“, der wohl als Vorlage gedient, hat dessen bedeutend mehr, obschon auch er den von diesem Stoffe gar nicht abzustreifenden niederdeutschen Charakter noch stark vermissen läßt. Hier Jungdeutschtum, dort Münchnertum, beides allerdings durch eine reichere Phantasie und einen krankhaft-nervösen persönlichen Reiz gehoben, das ist zuletzt doch

immer wieder der Eindruck der Hamerlingschen Dichtung. Wer gesund ist, der genießt einzelne Prachtstücke bei ihm, wie im „König von Sion" beispielsweise die Schilderung des unheimlichen (auf niederdeutschem Boden freilich nirgends zu findenden) Waldes Davert eines ist, aber die wahre, dem Leben abgerungene Kunst vermißt er am Ende doch.

Darüber, daß auch Hamerlings übrige Werke das nicht sind, kann kein Zweifel sein, am wenigsten seine dramatischen Versuche. Der große archäologische Roman „Aspasia" hat einzelne poetische Partien wie die arkadische Reise, ist aber nach Wieland und Heinse ziemlich überflüssig. Wertvoller erscheint sein satirisches Epos „Homunculus", das zwar trotz einer glücklichen Grundidee in der Gestaltung durchweg zu abstrakt geblieben ist, aber als bitterer Protest des idealistischen Dichters gegen die im Materialismus versunkene „künstliche" Zeit immerhin vollberechtigt war. Daß er vor allem auch das Judentum in diesem Werke angegriffen, wurde ihm natürlich schwer nachgetragen. Hamerlings Lyrik stellt ihn zu den Plateniden. Er hat zwar einen eigenen, ziemlich weichen Ton, aber zu innerlich vollendeten Gebilden bringt er es selten genug — „klagende Gesänge, die der Schönheit Spuren gehen" hat er seine Verse selbst genannt: es ist die akademische Schönheit der Geibel und Schack.

Wer dem Menschen Hamerling näher kommen will, der lese die autobiographischen „Stationen meiner Lebenspilgerschaft" und die „Lehrjahre der Liebe" — der Eindruck ist kein durchweg erfreulicher, dieser Poet war trotz all seines hohen Strebens kein rechter Mann. Aber er hat die letzten zwanzig Jahre seines Lebens auf dem Krankenlager verbracht, und so hatte seine Naturlosigkeit, seine Decadence vielleicht auch physiologische Ursachen. Wir wollen's den Österreichern nicht verdenken, wenn sie Robert Hamerling hochhalten, im Ganzen hat er, wenn er auch Decadencepoet war, doch bei ihnen die nämliche nationale Stellung ausgefüllt wie Geibel bei uns; wir wollen auch für das weitere Deutschland seine Zeitbedeutung zugeben und denen,

die ihn als angebliche Mittelmäßigkeit schon jetzt zu den Toten werfen, zumal wenn sie uns dafür die lebenden Mittelmäßigkeiten aufdrängen wollen, scharf entgegentreten — er ist eine interessante Erscheinung, aber zu den wahrhaft Unsterblichen, zu den zu dauernder Wirkung Berufenen gehört er nicht. Und er beweist, daß Schillersche Gaben in sinkenden Zeiten gefährlich sind.

Konrad Ferdinand Meyer.

Der Schweizer Konrad Ferdinand Meyer bezeichnet eine Höhe unserer neueren deutschen Kunstpoesie, ist nach Goethe, Grillparzer, Hebbel, Keller wieder ein Gipfel, wenn auch kein so gewaltiger, über den es ein Hinaus sobald nicht oder überhaupt nicht geben wird; im besonderen, was die Münchner und verwandte Geister geträumt, das ist bei ihm lebensvolle Thatsache geworden. Man hat ein gut Teil seiner Eigenart auf französisches Wesen und französische Kultur zurückführen wollen. So sagt Karl Spitteler: „Es ist etwas von der stolzen, spröden, keuschen Herbigkeit des Hugenotten in unserem großen Landsmanne, der zwar den blühenden Reichtum der Renaissance vermissen läßt, dafür jedoch den Willen und die Charakterfestigkeit hinzubringt. Wo einmal die Phantasie versagt, da bleibt immer noch die Gebärde, um den Adel der Persönlichkeit zu bekunden. So haben die Tyrannen und Condottieri, so haben die großen Frauen der Renaissance gedichtet, mehr mit der Energie als mit der Phantasie, hauptsächlich darauf bedacht, den Inhalt des zu Sagenden klar, knapp und genau mitzuteilen, ohne blumige Zuthaten, besonnen in der Begeisterung, allezeit mit der Gesamtheit der denkenden Persönlichkeit schaffend. Darum wirkt auch Meyers Poesie männlicher als jede andere. Wenn wir aber beiläufig fragen, woher C. F. Meyer seine litterarische Männlichkeit bezieht, so stehe ich nicht an — und auch das stimmt zum Hugenotten — zu sagen: aus Frankreich. Je öfter ich seine Novellen lese, desto unbedenklicher urteile ich: das ist

französisch, nicht deutsch, französisch bis in den Bau des Satzes; wohlverstanden, nicht modern-französisch, sondern französisch aus der klassischen und vorklassischen Zeit, das französisch der großen Memoirenschreiber und das französisch von Navarra. In den Gedichten erscheint die Herkunft durch den deutschen historisch-humanistischen Fortbildungsstoff etwas maskiert; wenn wir indessen näher zusehen, so wird auch hier die italienische Renaissance durch das Medium französischer Erziehung angeschaut und dementsprechend modificiert. Überhaupt möchte ich die gesamte Kunstweisheit unseres Dichters, vor allem sein eminentes Formgefühl auf französische Ursprünge zurückführen." Ich will und kann nicht rund widersprechen; denn die wenigstens halb französische Erziehung Meyers ist bekannt und augenscheinlich, daß er romanischen Geistern und Bildnern der Art nach näher steht als der Mehrzahl der Deutschen. Dennoch, schon das Schweizertum des Dichters, das historische und zwar ununterbrochene historische Beziehungen sowohl zur Renaissance wie zum hugenottisch-calvinistischen Wesen hat, dabei aber doch im Ganzen deutsch ist, erklärt mancherlei; dann aber fällt die Entwickelung Meyers in die Zeit hinein, die überhaupt den Geist der Renaissance zuerst vollständig wiedereroberte: Jakob Burckhardt, Keller, Böcklin, doch alle drei gute Deutsche, waren seine Landsleute und Zeitgenossen, und wenn auch die Schweizer aus dem angegebenen Grunde hier vor allem berufen erschienen, auch bei Norddeutschen wie Heyse und Adolf Stern fehlt ein verwandter Zug zur Renaissance nicht. Im besonderen soll man auch die Verwandtschaft zwischen Hermann Lingg und Meyer, deren sich dieser selbst bewußt war, nicht übersehen. Es kommt mir nur darauf an, festzustellen, daß eine Erscheinung wie Konrad Ferdinand Meyer auch aus der deutschen Entwickelung zur Not abzuleiten ist, und weiter, daß bei der unzweifelhaft reindeutschen Herkunft des Dichters die Veranlagung wenigstens des germanischen Geistes auch für eine plastische Kunst wie die Meyers nicht zu bestreiten ist. Daß sie im übrigen kein Rückfall in die alte Renaissance-Dichtung, daß sie

modern-historisch und -psychologisch ist, brauche ich wohl nicht näher auseinanderzusetzen.

Das Erscheinen der ausführlichen Biographie des Dichters von Adolf Frey hat uns noch vor eine ganze Reihe anderer Schwierigkeiten außer der eben berührten gestellt, die so leicht nicht zu überwinden sind. Eine von ihnen ist die merkwürdig, ja, geradezu unerhört langsame Entwickelung Meyers, der erst mit neununddreißig Jahren „zwanzig Balladen" herausgab und sich in ihnen, wie in den nachfolgenden „Romanzen und Bildern" auch noch nicht einmal fertig zeigte, wie er denn die Gewohnheit des Umarbeitens (von „Engelberg" z. B. giebt es sieben Fassungen) immer beibehielt. Nun war der Dichter freilich von beiden Eltern her erblich belastet, und die allerdings wohlgemeinte Sorge der Mutter um ihn hat ihn zweifellos (ähnlich wie die Mutter Otto Ludwigs diesen) sehr zurückgehalten, ja, seine Selbständigkeit nahezu gebrochen, die überhaupt durch die oftmals ein starkes Hemmnis bildende patricische Abstammung und Lebenshaltung schon gefährdet war, aber das alles erklärt das späte Reifen eines so starken Talentes doch noch nicht ganz; denn wir sehen bei anderen spätreifen Dichtern, wie die Begabung sich dann mit Urgewalt Bahn bricht, während bei Meyer davon gar keine Rede sein kann. So muß man die Ursache wohl in der Art seines Talentes suchen, und es ist auffällig, wie sehr die Weise seines Schaffens der Thätigkeit des Malers gleicht; man vergleiche nur das folgende Selbstgeständnis: „Zu einem schönen Motiv muß man Sorge tragen wie zu seiner Seele und kann in der Wahl eines solchen nicht vorsichtig genug sein. Bei der Ausarbeitung suche ich alles so einzurichten, daß die einzelnen Teile ausnahmslos auf einen und denselben Punkt, d. h. den Mittelpunkt hinschauen. Die Personen schildere ich möglichst nur so, wie sie den Mithandelnden erscheinen. Dann halte ich vor allem darauf, die Charaktere zu mischen, weil sie das Leben und die Natur mischt. Ich übergehe die Arbeit immer von neuem, um die charakteristischen Züge, Schicht auf Schicht, tiefer zu legen und zu verstärken;

unseren zeitgenössischen Schriftstellern fehlt es meistens an diesen Schichten: sie zeichnen einfach falsche Konturen und bemalen sie dann mit grellen Farben, um auf solch billigem Wege eine Wirkung zu erzielen. Die Geschichte benutze ich natürlich nach Möglichkeit, verfahre aber ganz souverän mit ihr, indem ich nicht ruhe, bevor ich das Materielle der Historie der Willkür der Poesie unterworfen habe." Anderswo sagt er: „Allmählich gewinnen die Gestalten meiner Forschung vor meinem geistigen Auge schärfere Formen, endlich leuchtende Farben und warmes pulsierendes Leben. Ich habe das Gefühl, so und nicht anders konnten sie handeln; und alsdann scheint mir die eigentliche Komposition der Novelle nicht schwierig." Das, was man Konception nennt, spielte also augenscheinlich bei Konrad Ferdinand Meyer keine hervorragende Rolle, ebenso wenig trug die eigentliche Produktion den üblichen halb bewußten und elementaren Charakter, er gewann seine Kunstwerke einfach durch Arbeit. Nun wissen wir zwar auch, daß, wie Hebbel sich einmal ausdrückt, dadurch, daß jemand verzückt in die Wolken schaut und ausruft: Welch eine Göttin erblick' ich! noch keine auf die Leinwand kommt, ja, daß es nicht einmal wahr ist, daß er selbst eine sieht, daß er sie erst durchs Malen erobert, aber die Art und Weise, wie Meyer schuf, daß er beispielsweise seine Motive mehrere Male in ganz andere Zeiten und Gegenden verlegte und den Bau, den er mühsam ausgeführt, mehrere Male bis auf den letzten Stein niederriß und von neuem errichtete, ist doch ungewöhnlich genug, das Merkwürdigste aber, daß dann die letzte Fassung in der That die vollendete war. Ein solches Verfahren setzt sicherlich eine ungewöhnliche künstlerische Bildung und technische Fertigkeit, eine gewaltige sittliche Energie voraus, hat dann aber freilich auch, weil es nach Spittelers Ausdruck, ein Schaffen mit der Gesamtheit der denkenden Persönlichkeit ist, seine großen Gefahren, denen Meyer denn auch keineswegs entgangen ist. Darum darf man aber nun nicht annehmen, daß ihm Kraft und Leidenschaft, wie sein Biograph will und aus dem persönlichen Eindruck belegt, wirklich

gefehlt habe: Sie sind in seiner Dichtung und müssen also auch im Dichter gewesen sein, nur durch Selbstzucht, vornehme Kultur gebändigt und nicht mehr explosiv, sondern nur intensiv wirkend. Kurz, ich komme immer wieder auf den Maler zurück, der ja auch ein Gemälde, ein großes Historiengemälde wenigstens, nicht leidenschaftlich hinschmettern kann, der es in langsamer Arbeit unter steter Kontrolle seiner ästhetischen Bildung und Ausnutzung jeder technischen Erfahrung, zudem noch mit Zuhilfenahme von Modellen (dafür sorgt bei Meyer eben die Geschichtsschreibung) erobern muß. Während bei den meisten anderen Dichtern während des Schaffens die künstlerische Durchbildung, überhaupt die persönliche Kultur gewissermaßen nur latent mitwirkt, Phantasie und Leidenschaft die Zügel führen, ist es bei Meyer gerade umgekehrt. Und schon deswegen glaube ich, daß wir seinesgleichen nicht sobald wiedersehen werden.

Alles in allem ist Konrad Ferdinand Meyer ein Dichter, der durchaus auf die Geschichte angewiesen ist, und zwar steht ihm ihr ganzes weites Gebiet offen, wenn er auch eine Vorliebe für bestimmte Perioden hat. An die Heimat ist er in keiner Beziehung gebunden, mag er immerhin auch den einen oder den anderen heimischen Stoff aufgreifen, vielmehr ein echter Kulturpoet, den nicht sowohl die historischen Ideen und die menschliche Entwickelung, sondern vor allem das Geschehen und die Gestalten interessieren. So schafft er denn auch keinen wirklichen historischen Roman — auch sein „Jenatsch“ ist nur eine große Novelle — und ebensowenig ein historisches Drama, sondern beschränkt sich im Ganzen auf die historische Novelle, darin wieder dem Maler vergleichbar, in dessen Bereich die plastische Scene und das Porträt fallen, der aber den großen Fluß der Geschichte auf keine Weise vergegenwärtigen kann. Fremd zwar ist Meyer die historische Ideenwelt keineswegs, er benutzt auch die großen geistigen Kontraste, die sie bietet, vor allem in seinem ersten größeren Werke „Huttens letzte Tage“ und im „Heiligen“, aber zuletzt liegen ihm — und das ist Dichterrecht — doch die individuellen Seelenvorgänge mehr am Herzen als der Kampf

geistiger Mächte. Überhaupt hält er sich nicht, wie er es ja auch an der angeführten Stelle selber ausspricht, streng an die Geschichte: Das Motiv der „Hochzeit des Mönchs“ verlegt er von Florenz nach Padua, die „Richterin“ aus dem Zeitalter Friedrichs II., des Hohenstaufen, in die Zeit Karls des Großen, Thomas Becket im „Heiligen“ erhält zum Teil weit andere Handlungsgründe zugewiesen als die geschichtlich bekannten, und der Marquese Pescara wird im Charakter bedeutend umgestaltet. Immerhin ist der Geist der Geschichte über Konrad Ferdinand Meyer, sein Schaffen ist ohne den engen Anschluß an historische Gestalten, ohne die Verwendung glänzenden historischen Kolorits und ohne psychologisch-historische Feinarbeit gar nicht denkbar, und wenn wir auch den Dichter, der sich an die Geschichte schlicht hingiebt, ebenso hoch schätzen, wie den, der sie souverän beherrscht, so sind wir doch weit entfernt, diesen letzteren wegen seiner poetischen Freiheiten zu tadeln. Unbedingt, Konrad Ferdinand Meyers Kunst ist eine hohe und edle, und wir nehmen nicht einmal daran sonderlichen Anstoß, daß er, wie z. B. im „Leiden eines Knaben“ etwas zu viel giebt, Züge in seine Darstellung hineinkonzentriert, die nicht absolut notwendig und nur für den historischen Feinschmecker ein Fest sind, oder daß er seine Novelle in einen glänzenden Rahmen einspannt, der die Aufmerksamkeit von dem Gemälde ablenkt und bisweilen gar verwirrend wirkt. In der Hauptsache schreitet er doch unglaublich sicher, und alle seine Schwächen sind die der Überfülle, des Luxus, der von höchster Kulturpoesie wohl untrennbar ist. Wiederum aber fehlen Meyer Kraft und Unmittelbarkeit keineswegs, und dadurch unterscheidet er sich von den meisten Münchner Dichtern, deren Kunst den Experiment-Charakter allzuoft behält — von den zeitgenössischen archäologischen Dichtern ganz und gar abgesehen.

Über sein Erstlingswerk „Huttens letzte Tage“ hat sich Meyer selber ausgesprochen: „So geschah es, daß Hutten, dessen Leben ich genau kannte, nicht der ideale Freiheitskämpfer, der Hutten, welcher durch die damalige deutsche Lyrik ging, sondern als ein Stiller und Sterbender in dem sanften Abendschatten

seiner Insel meinem Gefühl nahe trat und meine Liebe gewann ... Ich getraute mir, Huttens verwegenes Leben in dem Rahmen seiner letzten Tage zusammenzuziehen, diese füllend mit klaren Erinnerungen und Ereignissen, geisterhaft und symbolisch, wie sie sich um einen Sterbenden begeben, mit einer ganzen Skala von Stimmungen: Hoffnung und Schwermut, Liebe und Ironie, heiliger Zorn und Todesgewißheit — kein Zug dieser tapferen Gestalt sollte fehlen, jeder Gegensatz dieser leidenschaftlichen Seele hervortreten." Man braucht kaum ein Wort hinzuzufügen: Es ist dem Dichter voll gelungen, was er gewollt; die reichlich fünfzig balladeuartigen Stücke in knappen, nachdrücklichen jambischen Zweizeilern, aus denen sich das Werk zusammensetzt, prägen sich unvergänglich ein und sind — das Wehen des Kriegsgeistes von 1870/71 wirkte ja mit auf sie ein — Meyers deutscheste Dichtung, deutsche Renaissance. Weniger ist das Seitenstück zum „Hutten", die Dichtung „Engelberg" gelungen, eine poetische Erzählung aus dem dreizehnten Jahrhundert, deren Idee ist: „Das Leben in der Welt mit seiner Lust und seinem Leid, seinen Freuden und seinen Sorgen taugt mehr als der erzwungene Klosterfrieden, das Sichloslösen von der Außenwelt." Man hat an den Geist und selbst die Darstellung von Kellers „Sieben Legenden" erinnert. — Das Gebiet der historischen Prosaerzählung betritt Meyer dann mit dem „Amulett" und giebt bald darauf sein umfangreichstes Werk, den Roman „Jürg Jenatsch".

Man kann ihn nicht mit Scott oder Willibald Alexis vergleichen, dazu tritt der Historiker in Meyer dem Dichter zu dicht auf die Ferse: Er hat eine besondere Vorliebe für das Reinpolitische und verschmäht es, den Volksunter- und -hintergrund aufzuzeigen, darin etwa Ranke vergleichbar. Aber die gewaltige koloristische Begabung des Dichters tritt schon in dieser „Bündnergeschichte" glänzend hervor; für die Natur des ihm freilich von Jugend auf vertrauten Alpenlandes hat der Dichter alle, auch die feinsten Mischungen auf der Palette und ebenso für die Kultur des Zeitalters der Gegenreformation, in dem der Roman

spielt. Auch die psychologische Kunst Meyers ist bewunderns-wert, wenn man auch in der Entwickelung des Helden selber einige Übergänge vielleicht mit Recht vermißt hat. Was dem Roman fehlt, ist zuletzt die Liebe — der Dichter hielt den historischen Jenatsch für einen Schurken, und so konnte sein Werk nicht jenen Zug des Fortreißenden und innerlich Beglückenden erhalten, der den historischen Romanen der echten Heimattalente eigen ist, aber Größe und Gewalt gehen ihm gewiß nicht ab. — Die vor dem „Jenatsch“ entstandene Novelle „Das Amulett“ stellt die Atmosphäre von Paris vor der Bartholomäusnacht und diese selbst in großartigen Zügen meisterhaft dar, hat aber noch nicht die psychologische Sicherheit, die die späteren Novellen Meyers auszeichnet. Sehr hübsch, wenn auch nicht sonderlich bedeutend ist die kleine humoristische Novelle „Der Schuß von der Kanzel“, in der eine Nebengestalt des „Jenatsch“, der General Wertmüller zum Helden wird. Hier kann man wieder an Gottfried Keller erinnern, doch ist der Humor Meyers bei weitem nicht so frisch wie der des älteren Meisters. Auch „Plautus im Nonnenkloster“ ist eine humoristische Novelle und allerdings trefflich geraten, da der Dichter sie dem Humanisten Poggio in den Mund legen und seine Meisterschaft historischer Nachempfindung in ihr bethätigen konnte. Ernste, zum Teil tragische Novellen sind dann „Gustav Adolfs Page“ und „Das Leiden eines Knaben“, diese aus dem Zeitalter Ludwigs XIV.; hier gelingt es Meyer, ausgezeichnete historische Porträts zu entwerfen und zugleich auch durch die Erzählung selbst zu fesseln, ja, tief zu rühren. Ohne einige Unwahrscheinlichkeiten geht es freilich nicht ab, und namentlich die zweite Novelle, die dem Leibarzt Fagon in den Mund gelegt ist, leidet, wie erwähnt, schon an der späteren Schwäche Meyers, zu viel zu geben, zu sehr zu konzentrieren. Man hat zwar gesagt, daß die, denen die feinen Einzelheiten solcher Kunst unverständlich blieben, sich die Mühe geben möchten, sich zu ihrer Höhe zu erheben, aber im Ernst ist doch nicht zu verlangen, daß, wer beispielsweise das „Leiden eines Knaben“ genießen will, vorher

erst die Memoiren des Herzogs von St. Simon gründlich studiere.

Die Hauptwerke des Dichters sind die fünf großen Novellen „Der Heilige“, „Die Hochzeit des Mönchs“, „Die Richterin“, „Die Versuchung des Pescara“ und „Angela Borgia“, Werke, denen in unserer ganzen Litteratur nichts an die Seite zu setzen ist, wenn sie freilich auch alle nur den geistigen oberen Zehntausend zugänglich sind. Nur etwa einiges Kleistsche, Tiecks „Viktoria Accorombona“ und, mutatis mutandis freilich, Hebbels „Herodes und Mariamne“ haben etwas von dem Geiste dieser Novellen, die als solche große Spezialitäten sind. „Der Heilige“ stellt das Verhältnis König Heinrichs II. von England zu seinem Kanzler Thomas Becket dar und wird von einem in die Ereignisse verwickelten Schweizer, Hans dem Armbruster erzählt. Wir wollen die Vorliebe Konrad Ferdinand Meyers für die — man weiß, was es hier sagen will — „indirekte“ Erzählung nicht ohne weiteres Raffinement nennen, es ist ein wirksames Kunstmittel, das beispielsweise hier im „Heiligen“ die unkünstlerische psychologische Nacktheit, die viele moderne Werke entstellt, zu verschleiern gestattet, aber es kann allerdings Raffinement werden, und in der „Hochzeit des Mönchs“, wo kein Geringerer als Dante der Erzähler ist und, damit noch nicht genug, auch seine sozusagen vor den Augen des Lesers entstehende Erzählung in Beziehung zu den bei der Erzählung anwesenden Personen setzt, ist die äußerste Grenze jedenfalls erreicht, wenn nicht schon überschritten. „Der Heilige“ ist im übrigen der gewaltigste Stoff, den Meyer je behandelt hat, und die Darstellung von ergreifender Gewalt, in der „Hochzeit des Mönchs“ aber hat der Dichter eine so mächtige Leidenschaftsstimmung entfaltet, daß auch dieses Werk jeden Zweifel an der tieferen Berechtigung Meyerscher Kunst aufhebt. Ihm gleicht in der Stimmung die „Richterin“, ist jedoch vielleicht noch etwas unheimlicher und auch schwüler. In die Zeit der eigentlichen Renaissance — eine Art Renaissancecharakter haben alle diese Novellen — führt endlich „Die Versuchung des Pescara“, diese

nun, wie auch schon „Die Richterin“, direkte Darstellung des Dichters, unglaublich sicher und fein, dabei durch das Schicksal des Helden auch ergreifend, freilich sich doch schon der reinen historischen Relation an manchen Orten nähernd und somit die Klippe aufzeigend, an der die ganze Gattung dieser historischen Novelle scheitern kann. Sie wird, je mehr die Feinheit des Darstellers sich steigert, um so eher reiner Geist, die dichterische Unmittelbarkeit verliert sich völlig, ja, selbst die gerühmte Plastik entschwindet und macht geistreicher Causerie Platz. Das ist nicht in der „Versuchung des Pescara“, aber in dem letzten Werk Meyers, seiner „Angela Borgia“ denn in der That eingetreten, abgesehen von einer Verschiebung in der Komposition und bösen Gedächtnisfehlern, die die Altersschwäche des Dichters anzeigen. Man erkennt so übrigens auch, weshalb die Meyersche historische Novelle, obschon eine Verwandtschaft vorhanden ist und der Dichter selber daran dachte, nicht Drama werden konnte: Es ist in ihr der Geist eben über, nicht in den Dingen, die Leidenschaft ist zwar auch vorhanden, aber durch das künstlerische Bewußtsein festgelegt. In Dialog umgesetzt, würden die Meyerschen Novellen so etwas wie Landorsche „Imaginary conversations“ oder Gobineausche „Scènes historiques“, aber niemals wirkliche Dramen ergeben, obgleich ihr poetisch-plastischer Gehalt doch stärker ist als der jener Gattungen. Zum wirklichen Tragiker endlich hätte Konrad Ferdinand Meyer auch noch etwas anderes gefehlt: Mit Recht bemerkt sein Biograph, daß es fast nie die Hybris sei, die seine Helden vernichte, sondern daß sie der gegebenen Situation nicht gewachsen seien.

Der Gedichtband, den Meyer zuletzt herausgegeben hat, gehört zu dem Dutzend unserer Litteratur, dessen Aneignung für jede tiefere ästhetische Natur einfach Pflicht ist; für alle ist er freilich auch nicht, höchstens eine Anzahl Balladen kann wirklich volkstümlich werden. Ich habe schon vorher auf die Verwandtschaft zwischen Lingg und Meyer aufmerksam gemacht: sie ist unzweifelhaft nicht gering und zeigt sich vornehmlich in der Lyrik, dem Gehalt, der Gedankenphysiognomie nach und

bisweilen auch in der Form. Freilich, Meyer ist ein unendlich viel sichererer Gestalter. Auch Leuthold mag man bei Meyer noch einmal nennen, wenn er auch nur äußerlich das mit den französischen Parnassiens gemein hat, was Meyer von ihrem Geiste, beispielsweise dem Leconte de Lisles, besitzt. Aber in der Hauptsache ist dieser eine durchaus selbständige Erscheinung, an plastischem Formgefühl fast allen übrigen deutschen Lyrikern überlegen. „Welch ein Überschuß von energischem Bewußtsein über das naiv Unbewußte," ruft Paul Heyse einmal aus, „zeigt sich in Konrad Ferdinand Meyers hochbedeutenden Versen, zumeist in den Formen der Ballade oder des historischen Genrebildes!" Ja, auch hier haben wir wieder die merkwürdige Überlegenheit des denkenden Künstlers über den Phantasiemenschen zu konstatieren, auch die Gedichte Meyers sind meist wiederholt umgegossen und dabei in der Regel stark, oft zu stark konzentriert worden. Wiederum ist aber doch auch hier in den häufigsten Fällen das Beste zuletzt gekommen, Reinheit der Stimmung, ja, Stimmungsduft sind nicht verloren gegangen. Man lobt vor allem die Balladen und historischen Gedichte Meyers, und ohne Zweifel, sie sind eine reiche Welt und Zeugnisse ungewöhnlich mächtiger Bildkraft. Ich ziehe aber doch die eigentliche Lyrik, wie sie die fünf ersten Abteilungen der „Gedichte" Meyers füllt, vor. Es ist richtig, „wie Meyers Erzählungen, so besitzt auch seine Lyrik wenig Gegenwart, sondern wesentlich nur verklärende Rückblicke. Es fehlt ihr die Jugend, nicht bloß deshalb, weil der Dichter erst als ein Alternder das Geheimnis des eigenen Tons erlauschte, sondern weil es ihm versagt war, in der gegenwärtigen Situation aufzugehen. Das Erlebnis, das er im Augenblick des Geschehens nicht preiszugeben vermag, taucht, vielleicht erst nach Jahrzehnten ans Licht empor, vom Schimmer der Vergangenheit vergoldet, nachdem es sich im Lauf der Tage und Jahre im Empfinden und Anschauen des Dichters verschönt und vertieft hat." Jawohl, von Meyers „Gedichten" gilt, was er den Michelangelo von seinen Statuen sagen läßt:

„Ihr stellt des Leibs Gebärde dar,
Ihr meine Kinder, ohne Leid!
So sieht der freigewordne Geist
Des Lebens überwundne Qual,
Was martert die lebendge Brust,
Beseligt und ergötzt im Stein."

Selbst wo das Gefühl zu Reflexion geworden ist, ist es nicht die gewöhnliche Reflexion, es ist, wie es der Dichter selber ausspricht, „in seinem Wesen und Gedicht allüberall Firnelicht, das große stille Leuchten", und das besitzt für uns einen wunderbaren Reiz. Die gewaltige Konzentration in Meyers Lyrik, die Klarheit und Tiefe eint, die Prägnanz des Ausdrucks, die immer auch Schönheit ist, zuletzt doch auch ein leiser, feiner Duft, Herbstduft, kann man genauer sagen, ersetzen uns die fehlende Stimmungsunmittelbarkeit, und für die mangelnde persönliche Gewalt (die freilich zuletzt vorhanden ist) tritt das Allgefühl ein. Wir wollen mit einem seiner charakteristischen Gedichte von dem Dichter Abschied nehmen:

„Meine eingelegten Ruder triefen,
Tropfen fallen langsam in die Tiefen.

Nichts, das mich verdroß! Nichts, das mich freute!
Niederrinnt ein schmerzenloses Heute!

Unter mir — ach, aus dem Licht verschwunden —
Träumen schon die schönern meiner Stunden.

Aus der blauen Tiefe ruft das Gestern:
Sind im Licht noch manche meiner Schwestern?"

Dergleichen hat auch der moderne Symbolismus zu machen versucht — wie selten mit Erfolg!

Ludwig Anzengruber.

Wenn man uns Deutsche fragt, was wir dem großen modern-europäischen Kleeblatt der Wahrheitsdichter Zola, Ibsen und Tolstoi von zeitgenössischen Dichtern — denn unsere

Großen Jeremias Gotthelf, Hebbel und Otto Ludwig gehören einer früheren Periode an — an die Seite zu stellen haben, so müssen wir mit Fontane zuallererst Ludwig Anzengruber und können dann auch noch Gerhart Hauptmann nennen, die zwar alle drei auf europäische Berühmtheiten nicht gerade angelegt, aber als nationale Dichter doch so stark, wenn auch nicht so weit sind wie jene drei. Im besonderen hat man Anzengruber mit Ibsen schon hier und da verglichen, und jedenfalls wäre es sehr wünschenswert, wenn der Österreicher auf unseren Bühnen dieselbe Rolle spielte wie der Norweger, doch ist ein zwingendes ästhetisches tertium comparationis zwischen Anzengruber und Ibsen im Grunde nicht vorhanden; denn dieser ist Problemdichter für die Gebildeten, jener aber ein richtiger Volksdichter, mögen immerhin bei Ibsen Volksfiguren episodisch auftreten und bei Anzengruber unter der Lebensdarstellung Probleme ihr Wesen treiben. Alle beiden dienen freilich der Wahrheitskunst, aber das thut zuletzt jeder echte Dichter, und sie thun es sicher auf verschiedene Weise: Ibsen ist von Haus aus weit mehr schwarzgalliger Satiriker als Anzengruber, der trotz des ihm nachgesagten Pessimismus doch mit vollem Behagen an der Fülle des Lebens darstellt. Etwas wie ein ästhetisches Selbstbekenntnis hat er in der Vorrede zum zweiten Bande seiner „Dorfgänge“ niedergelegt: „Ein solcher (Autor, ein „Realistiker“) glaubt der Wirkung seines Stoffes im vornhinein sicher zu sein, wenn er alle seine Gestaltungskraft an das Kleine und Kleinliche aufwendet, und er will es dabei eingedenk bleiben, daß selbst die schmutzige Scholle ein Stück der Allnährerin Erde sei. Von allem, was ihm wohl oder wehe das Herz bewegt, von allem, was in seinem Gehirne stürmt oder gärt, trägt er nichts in den Stoff hinein, er will alles aus ihm herausarbeiten; denn alle herz- und hirnbewegenden Gedanken betrachtet er auch nicht als in ihn selbst hineingelegt, sondern durch Welt und Zeit, Sonne und Wetter aus ihm herausgereift, und er hält es für gewiß, daß er ihnen in tausend Herzen und Gehirnen wiederbegegnet, und daß bei einer jeden solchen Begegnung es in lohenden

Funken aufsprüht, licht, klar, überzeugend! Er glaubt, daß von Menschenbrust zu Menschenbrust ein elektrischer Draht läuft, an dessen Ende, unbekümmert darum, ob er unter Kloaken, Gefängniszellen und Bordellen hinzieht, die Botschaft des Geistes sich in Lettern fertig stellt. Er erspart uns keinen Schrei wehen Jammers, er erspart uns kein Jauchzen wilder Lust. Er stößt das Elend, das um Mitleid bettelt, nicht von der Ecke, er jagt den Trunkenbold, der alle belästigt, nicht von der Straße, alles, was er bei solchen unangenehmen Begegnungen für euch thut, ist sie abzukürzen, nachdem ihr aber doch den Eindruck einmal weghabt. Tugend und Laster, Kraft und Schwäche führen bei ihm ihre Sache in ihrer eigenen Weise. Er will das Leben in die Bücher bringen, nachdem man es lange genug nach Büchern lebte. — Er führt niemand abseits des Lebens, jeden führt er inmitten der breiten Straße desselben, vorbei an wildromantischen Gegenden, an friedlichen Dörfern, an reichen Städten und armen Ansiedlungen, an traurigen Einöden und an lachenden Gefilden, er erspart euch keinen Stein des Anstoßes, keine Rauheiten des Weges, keine Krümmung; nicht um euch zu ermüden, sondern um euch die Erkenntnis aufzuzwingen, daß, ob nun mit leichter Mühe oder schwerer Arbeit, allen Wallern der Pfad gangbar gemacht werden könnte. Darum beugt er nicht aus, darum zeichnet er getreulich jede Wahrnehmung auf, die er an jenen macht, welche der Straße entlang forthasten. Er zeichnet alles auf, was er zu hören bekommt, von den ruchlosen Flüchen der Ungeduldigen bis zu den stillen Seufzern der Ergebenen, alles, was sich seinem Auge einprägt von der schweißtriefenden Stirne des rastlos Ausschreitenden bis zu dem fahlen Antlitze dessen, der ziellos forttaumelt, um sterbensmüde an einem Grabenrande zusammenzubrechen. — Aber indem er auf solche Weise in die unbefangensten Gemüter den Keim der Unzufriedenheit mit aller himmlischen und irdischen Straßenpolizei streut, erscheint er auch revolutionär, und das ist ein Grund mehr, vor ihm zurückzuschrecken. Ihn selbst vermag das nicht zu rühren, und er setzt unbeirrt in alter

Weise seinen Weg fort. Wenn er besonders gut gelaunt ist, so überrascht er vielleicht zeitweilig die Welt mit einer farblosen Konzession, mit einer jener lachenden Lügen, welche seine Freunde fürchten läßt, er habe sich urplötzlich verschlechtert, und die Lesescheuen hoffen macht, er habe sich ebenso rasch, in ihrem Sinne, gebessert. Die lachende Lüge kennt er, aber auch nur diese, denn er betrachtet sich als Priester eines Kultus, der nur eine Göttin hat, die Wahrheit, und nur eine Mythe, die vom goldenen Zeitalter, doch nicht in die Vergangenheit gerückt, ein Gegenstand vergeblichen Träumens und Sehnens, nein, aller Zukunft voraufleuchtend, ein einziges Ziel aller freudigen Ahnung und alles werkthätigen Strebens. — Dort aber, wo der Weg sich unter Grabhügeln verliert, wo der Trost eines Paradieses, das erst werden soll, vor den Qualen des Todes zusammenbricht, dort steht er allein mit dem demütig stolzen Selbstbewußtsein, mit dem die Wahrheit all ihre Diener begnadet. Er bringt die Sterbenden aus dem Gelärme des Tages und bettet sie in heiliger Stille, er flüstert vertraut mit ihnen über alte Erinnerungen, damit sie dem Sonnenlichte nicht fluchen, zu dem sie einst erwachten, und er deutet ihnen leise all diese Schauer und Krämpfe als die letzten Anrechte allen und jeden Schmerzes an sie, damit sie die Nacht nicht fürchten, in welche sie jetzt eingehen sollen, langsam, mählich, wie die Pulse verrollen, der Atem stockt, das Herz stille steht. — Es mag sein, daß ein Autor, der in (solcher) Weise seine Stoffe wählt und verwertet, einen Irrtum begeht, daß er das, was er Poesie nennt, fälschlich so nennt, aber ich denke, ihr habt keine Ursache, dem Manne gram zu sein. Laßt mir den Realistiker gelten. Laßt mich gelten."

Man hat dieses im Jahre 1879 niedergeschriebene höchst charakteristische Bekenntnis einfach als Manifest des Naturalismus bezeichnet, und gewiß, es ist hier Naturalismus. Aber doch nicht der spätere deutsche Schulnaturalismus, der ja die unangenehmen Begegnungen niemals abkürzte, sie eher verlängerte, und der auch für die lachende Lüge keinen Sinn mehr hatte, sondern es ist hier ein gewissermaßen natürlicher Naturalismus,

wie er sich längst bei Jeremias Gotthelf vorfand, der der Wahrheit nicht weniger treu diente als Anzengruber, nur daß er nicht ein goldenes Zeitalter der Zukunft am Ende seiner Darstellung aufleuchten ließ, sondern als gläubiger Christ den Himmel. Ja, Anzengruber ist gegen Gotthelf gehalten, ein moderner Mensch, wenigstens scheinbar radikal und revolutionär, „der Ankläger einer gerichteten Staatsordnung, der Wortführer der Volksaufklärung“, wie sich sein Biograph ausdrückt. Aber man kennt ihn doch nicht ganz, wenn man glaubt, daß er ohne weiteres jenem österreichischen Freisinn angehörte, der in blindem Haß gegen Bureaukraten und Pfaffen nicht merkte, daß die Herrschaft im Kaiserstaate von diesen inzwischen an die Juden übergegangen war, und seine Weltanschauung etwa in David Friedrich Strauß' „Altem und neuem Glauben“ wiederzufinden vermeint — ebenso wie man ihn auch als Dichter zu eng fassen würde, wenn man sich allein an das mitgeteilte naturalistische Glaubensbekenntnis hielte. Die feinen, tiefliegenden Gedankengänge und Charakterzüge, die Laube schon in Anzengrubers erstem berühmten Drama, dem „Pfarrer von Kirchfeld“, entdeckte, liegen überhaupt in der Person dieses Poeten, er ist ein viel persönlicherer Poet, als er selber meinte, nicht etwa bloß ein Produkt des Milieus in modernem Sinne, sondern ein echter Stammesdichter, in dem trotz der starken Beeinflussung durch die Zeitatmosphäre die angeborene Volksnatur ungebrochen ist und die bei den österreichischen Verhältnissen wohl verständlichen pessimistischen Stimmungen wie die rein negative Opposition siegreich überwindet. Wohl sehen Anzengrubers erste Stücke wie liberale Tendenzdramen aus, aber man schaue nur einmal genau hin, und man wird finden, daß es weder im „Pfarrer von Kirchfeld“ noch im „Meineidbauer“, weder in den „Kreuzelschreibern“ noch im „Gewissenswurm“ die modernen Gedanken sind, die über die finsteren, lebenzerstörenden Geister siegen, sondern die unzerstörbare Volkskraft. Und je weiter sich Anzengruber entwickelt, desto mehr treten soziale Gedanken an die Stelle der liberalen: Schon in den „Kreuzelschreibern“ meint

der Sprecher des Dichters, der Steinklopferhans, daß es beim Glauben auf die „Paar Lot Zuwag" (des Unfehlbarkeitsdogmas) auch nicht ankomme, und erklärt die Entlastung der kleinen Leute für viel wichtiger als die ängstlichen Kämpfe um die Gewissensfreiheit. Später aber, im „vierten Gebot" wendet er sich energisch gegen die Decadencemächte des modernen Lebens, die ja wohl nicht gerade durch Schuld der „Pfaffen" hineingekommen sind, und in „Heimgefunden" predigt er geradezu den modernen Konservativismus, der ja nichts weniger als reaktionär ist, nur nicht will, daß man die ererbten heiligen Güter seines Volkes um die moderne Schwindelware aufgiebt. Anzengruber war ein viel zu tiefer, metaphysischer Geist und wurzelte zuletzt viel zu fest in seinem Volkstum, als daß er in dem flachen Liberalismus der Volksaufklärung dauernd das Heil gefunden hätte. Ich zweifle nicht, daß er in den Kämpfen des heutigen Österreichs — er starb kurz vor ihrem Beginn — seine entschieden nationale Stellung dokumentiert haben würde, wenn auch wohl, wie es Dichterpflicht, von einem etwas höheren Standpunkte aus als dem der politischen Partei.

Will man die dichterische Herkunft Anzengrubers feststellen, so muß man zu Raimund zurück, und man kann einfach sagen, daß, was bei diesem (in „Alpenkönig und Menschenfeind", im „Verschwender") noch Episode ist, nun zu selbständigem Kunstwerk erweitert erscheint. Die historischen Zwischenstufen kümmern uns nicht viel — ich habe nichts dagegen, wenn man auch Nestroy und Mosenthal als solche bezeichnet. Den stärksten litterarischen Einfluß dürfte Anzengruber von Auerbach her erfahren haben, wenigstens seine ersten Dramen, „Der Pfarrer von Kirchfeld" und „Der Meineidbauer" liegen ungefähr auf dessen Niveau, und keiner hat das letztgenannte Werk denn auch begeisterter begrüßt als der Verfasser des „Diethelm von Buchenberg". Doch das blutvolle echte Talent, das kräftig populäre Naturell, um Laubes Ausdrücke zu gebrauchen, unterscheiden den österreichischen Bauernenkel von dem schwäbischen Juden, er ist ein geborener Dramatiker. Freilich, man soll in der Schätzung

des Dramatikers Anzengruber nun auch wieder nicht zu weit gehen: Es ist ohne Zweifel sehr übertrieben, wenn man behauptet, als dramatischer Dichter rage er so nahe an Shakespeare heran wie kein anderer der Neueren, es ist auch einigermaßen thöricht, wenn man ihm zuliebe die alte hohe „aristokratische" Tragödie als abgestorben hinstellt oder die tragische Gesamtentwickelung auf ihn als den Schöpfer einer neuen Volks- und Bauerntragödie, die, mit dem Blute dreier großer Revolutionen „gedüngt", unserem demokratischen Zeitalter einzig angemessen sei, zuschneidet. Nein, in der geraden Linie der tragischen Entwickelung liegt vielleicht Hebbel, aber Anzengruber schwerlich, trotzdem auch er das starke metaphysische Bedürfnis des Tragikers hatte; er hat das Volksstück in die künstlerische Sphäre emporgehoben oder, was dasselbe sagen will, es mit wirklichem Leben und echt dramatischen Charakteren erfüllt, aber eine Tragödie ist auch sein anerkannt mächtigstes Werk, der „Meineidbauer", nicht, nur eine großartige dramatische Charakterstudie. Prüft man die Stücke Anzengrubers dramaturgisch genau, so findet man in ihnen allen ein stark theatralisches Element, nicht den rohen oder sensationellen Effekt, aber doch das Arbeiten auf die volkstümliche fortreißende Wirkung, die das Volksstück allerdings nicht entbehren kann, die aber auch wieder die volle Ausgestaltung tragischer Konflikte, die tragische Vertiefung ausschließt. Eben, weil er das empfand, gab dann Anzengruber seine „philosophischen" Figuren als eine Art Ersatz, und da er diese menschlich glaubwürdig, ja, oft geradezu genial hinzustellen verstand, so kam er allerdings weiter als Raimund, der aus demselben Bedürfnisse heraus seine Allegorien schuf, aber doch eben nicht zur Form der Tragödie empor, die „Sprecher des Dichters" ausschließt, bei der das Verhältnis der Gestalten redet. Eher läßt man sich solche „Sprecher" in der Komödie gefallen, und formell sind denn auch Anzengrubers Komödien seine besten Werke. Über das spätere naturalistische Milieudrama stelle ich Anzengrubers Stücke ihrem dramatischen Werte nach immerhin, sie sind nicht bloß lebendiger und bewegter —

ohne daß gerade der schlechte Theatralismus in Aktion träte —, sie sind vor allem in der Charakteristik weit eindringlicher und auch viel weniger einseitig. Anzengruber hatte noch das Totalbild seiner Menschen und die breite Lebensübersicht, ohne die man überhaupt keine Weltbilder — und ein solches soll jedes Drama sein — schaffen kann.

Von seinen älteren Dramen sind die nach dem sich durch Äußerlichkeiten (Graf Finsterberg, Pfarrer Hell) verratenden, aber doch schon die Kraft und Unmittelbarkeit in der Menschengestaltung des Dichters aufweisenden Tendenzstücke „Der Pfarrer von Kirchfeld“ geschriebenen, die Bauerntragödie „Der Meineidbauer“ und die Komödien „Die Kreuzelschreiber“ und „Der Gewissenswurm“ die hervorragendsten. Ja, gewiß, der „Meineidbauer“ hat Größe, in seiner Art besitzen wir nicht seinesgleichen, Gestalten wie der Titelheld, den man nicht ganz ohne Ursache mit Shakespeares „Richard III.“ zusammengestellt hat, und die alte Burgerlies, Scenen wie die Heimkehr des Zuchthäuslers, das nächtliche Zusammentreffen zwischen Vater und Sohn, das Zusammenbrechen des Meineidbauers bei der Erzählung der Baumahm gehören unzweifelhaft zu den mächtigsten, die die neuere Dramatik geschaffen hat — nur die Motivierung ist zu äußerlich und das Sensationell-Kriminelle wird zu dicht gestreift, als daß ein rein tragischer Eindruck erreicht werden könnte. Bei der Komödie „Die Kreuzelschreiber“ bedauert man nur, daß die Voraussetzung des Ganzen einer späteren Zeit nicht mehr verständlich sein wird, im übrigen, welche Lebensfülle und -treue, welche sinnliche Keckheit, welch ungezwungener Humor ist in diesem Stück! Da übertrifft es unzweifelhaft den „Gewissenswurm“, der aber dafür den Vorzug der größten scenischen Einfachheit und Natürlichkeit hat und immer noch köstlich-frisch und humoristisch-reich genug ist, um als das im Ganzen beste Bauernstück unserer Litteratur bezeichnet zu werden. Ich glaube fast, man kann die Dreizahl unserer besten Lustspiele um eins erweitern und diesen „Gewissenswurm“ neben den „Zerbrochenen Krug“ stellen — der Dialekt stört weiter nicht, mit Recht hat sich

Anzengruber selber als einen halben Dialektdichter bezeichnet, er hat die Volksmundart immer nur zu Ton und Farbe benutzt. — Daß Anzengruber mit den bürgerlichen Schauspielen „Elfriede", „Die Tochter des Wucherers" und „Hand und Herz" scheiterte, geben selbst seine unbedingten Verehrer zu, und die neue Komödie „Der Doppelselbstmord" und die ernsten Stücke „Der ledige Hof" und „Der Faustschlag" bezeichnen jedenfalls keinen Fortschritt, wenn man in den letzteren auch das Erstarken des sozialen Elements in Anzengrubers Dichtung verfolgen kann. Erst „Das vierte Gebot" verdient wieder die höchste Aufmerksamkeit. Man hat es die Tragödie des Wienertums genannt, und in der That, der wahrhaft grauenhafte Wiener Leichtsinn hat nie eine ergreifendere Darstellung gefunden als hier, wo wir die Kinder eines verkommenen Ehepaares zuletzt als Dirne und Mörder erblicken. Technisch ist das Stück verhältnismäßig schwach, es ist höchstens als Milieudrama zu halten, aber als Lebensdarstellung muß man es gelten lassen, ja, ihm den Vorrang vor den meisten späteren Milieudramen einräumen; denn es trifft den faulen Fleck sicherer als diese, ist nicht einseitig gesehen, nicht forciert, sondern von zweifelloser Natürlichkeit und nicht ohne die künstlerisch durchaus notwendigen Gegensätze zu der Fäulnis. Nach einer Reihe unterhaltender Volksstücke wie „Das Jungferngift", „Die Trutzige", „Brave Leute vom Grund" gab Anzengruber dann noch die Weihnachtskomödie „Heimgefunden", die nicht bloß formell zu dem Besten gehört, was er geschaffen, sondern auch den Weg zeigte, auf dem ihm eine Gesundung möglich schien. Zuletzt arbeitete er noch ein paar seiner Erzählungen zu wirkungsvollen Dramen um, den „Einsam" zu der Tragödie „Stahl und Stein" und „Wissen macht Herzweh" zu dem „Fleck auf der Ehr" — namentlich das letzte Stück, in dem der Dieb Hubmayr den philosophischen Sprecher abgiebt, dürfte Aussicht haben, mit seinen Hauptdramen lebendig zu bleiben.

Schon früh war Anzengruber auch als Erzähler aufgetreten und hatte als solcher die nämliche realistische Gestaltungskraft

bewährt wie als Dramatiker. Freilich, ein so frischer und liebenswürdiger „geborner“ Erzähler wie Rosegger ist er nicht, man spürt, auch wo er sich auf epischem Gebiete bewegt, den Dramatiker, der Konflikte herausarbeitet und den Charakterzügen nachgräbt, vielfach auch den Tendenzmann, der etwas beweisen will. Immerhin sind unter den meist sehr zusammengehaltenen kleineren Erzählungen einige Prachtstücke, und vornehmlich als Kalendererzähler, der ja auch ein Stück Denker sein muß, hat sich Anzengruber vortrefflich bewährt. Als er nun am Ende der siebziger und zum Anfang der achtziger Jahre in Wien buchstäblich kein Theater fand — man kann die nämlichen Leute, die den Ruin des Wiener Theaters verschuldet, heute bitterlich darüber klagen hören —, da schrieb er auch zwei große Romane, zuerst den „Schandfleck“, der später durch Ausscheidung eines in der Stadt spielenden Teils umgestaltet wurde, und dann den „Sternsteinhof“. In dem „Schandfleck“ — es ist ein armes Mädchen damit gemeint, das einem Ehebruch mütterlicherseits sein Leben verdankt — steckt noch ein gut Teil der Lebensfreude des Dichters, die uns in seinen Volksstücken so mächtig anzieht, er ist wohl überhaupt sein poetischestes Werk, trotz der bedenklichen Voraussetzungen eine herzerfreuende Entwickelungsgeschichte. Eine Entwickelungsgeschichte ist auch der zweite Roman, aber weniger erfreulicher Natur: Wir sehen den kalten Egoismus auf seinem Wege zum Ziel und sehen ihn auch da anlangen und alles erreichen, was sonst nur als Preis tadelloser Lebensführung gilt. Aber dieser Roman ist mit bewunderungswürdiger psychologischer Kunst durchgeführt, ist ein Werk, das man den großen psychologischen Romanen der modernen europäischen Berühmtheiten an Bedeutung recht wohl an die Seite stellen kann, und so wollen wir es uns als Spiegel des Weltlaufs, als Produkt jener Zeittendenzen, die bei Nietzsche zu einer Umwertung aller Werte führten, gefallen lassen, aber doch nicht vergessen, daß es auch noch andere Lebensmächte giebt als die egoistische Klugheit, daß der Dichter des „Schandflecks“, des „Gewissenswurms“ und von „Heimgefunden“ jederzeit gegen den des „Sternsteinhofs“ ins Feld zu führen ist.

Er steht überhaupt zwischen zwei Zeiten, dieser echte deutsche Volksdichter, der auch das Los eines solchen gründlich erfahren hat — hier das versinkende Humanitätszeitalter, dort die aufgehende neue Zeit, die zu dem entschiedenen Nationalgefühl hoffentlich auch die Mittel und Wege findet, die sozialen Zustände zu dauernd haltbaren Formen zu gestalten, in der Mitte eine trübe götter- und glaubenslose Zeit, die Zeit der protzenden Mittelmäßigkeit und der scheinbar rettungslosen Fäulnis. Und er steht dazu noch auf dem Boden der Wiener Stadt, deren Volksleben vielleicht nie mehr entartet war als in seinen Tagen. Ein Wunder, daß seine Dichtung trotzdem so viele gesunde und kräftige Elemente enthält — es muß doch etwas an der Lehre von der unzerstörbaren Kraft echten Volkstums sein, das muß auch diesen Wiener Autodidakten und wandernden Komödianten, diesen Volksaufklärer und zeitweiligen Pessimisten zuletzt getragen haben.

Peter Rosegger.

Rosegger ist alles in allem der natürlichste Volksschriftsteller, den unsere Litteratur seit J. P. Hebel aufzuweisen hat, diesem auch dem Wesen nach am engsten verwandt. Der pädagogische Zug in ihm stört weiter nicht, gehört sogar notwendig mit dazu. Man wird, wenn man den steirischen Dichter mit seinen berühmten Genossen vergleicht, diesen allen bestimmte Vorzüge vor ihm einräumen: Jeremias Gotthelf ist eine um vieles gewaltigere Natur, Auerbach hat eine tiefere Bildung, Stifter, der doch halb und halb hierher gehört, mehr reine Poesie, Anzengruber, der nächste Nachbar Roseggers, ist ein viel größerer Psychologe und auch ein besserer Künstler — aber die menschliche Liebenswürdigkeit und unerschöpfliche volkstümliche Erzählergabe Roseggers werfen ein so schweres Gewicht für ihn in die Wagschale, daß man die nähere Vergleichung ohne weiteres aufgiebt. Ganz und gar Heimatdichter, steht er auch dem Volke am nächsten von allen, der „Bruch“, der bei Gotthelf und selbst bei Anzen-

gruber noch zu entdecken ist, der beiden Dichtern unbeschadet der Treue ihrer Darstellung einen tragischen Zug und damit freilich wieder ihre Größe verleiht, fehlt bei ihm, obschon auch er immer nach Höherem gestrebt hat. Ja, ich möchte sagen, die unausrottbare Sehnsucht hinauf, die schon den Schneiderbuben erfüllte, und die den reifen Mann zu immer kühneren Kompositionen trieb, hat gerade verhütet, daß ein schmerzlicher Zwiespalt in seine Seele getreten ist: Auch im Volke selber lebt ja jene Sehnsucht, und wenn sie im Dichter gesteigert ist, so braucht er darum den Zusammenhang mit dem Volke noch nicht zu verlieren. So ist denn auch Roseggers Pessimismus, der ihn an den Zuständen seiner Heimat in späteren Zeiten verzweifeln läßt, keine persönliche Krankheit, sondern sozusagen auch nur die zu vollem Bewußtsein gelangte Angst, die sich in der Volksseele regt. Man verkennt diesen Volksdichter ganz und gar, wenn man ihn, einzelne Geständnisse über die Art seines Schaffens mißverstehend, eine nervöse Natur nennt, er ist gesund durch und durch, aber sein Herz ist immer bei seinem Volke und duldet alle dessen Leiden mit. Heißt denn Schmerzen fühlen schon krank sein? Zu ähnlichen Anschauungen wie ich ist auch Adolf Stern gelangt, wenn er schreibt: „Warmblütig, rasch empfänglich, mit freiheitlichen Antrieben in der eigenen Seele, maß er die Lehren, die auf ihn eindrangen, die Anschauungen, die sich ihm neu eröffneten, doch immer an seiner mitten unter dem Volke verbrachten Vergangenheit. Unbewußt schied ihn seine warme Liebe für die ländlichen Lebenskreise (ich möchte lieber sagen, sein Zusammengehörigkeitsgefühl), sein aus der Volksseele selbst stammendes Gefühl von dem, was dem Volke not thut und leiblich wie geistig unentbehrlich ist, von jener Art des Fortschrittes, die den Wald zu Boden schlägt, um das Holz in Gold zu verwandeln, und die beim Untergange des Bauern, des Handwerkers eiskalt bleibt, weil sie das freie Spiel der Kräfte nicht hemmen will. Rosegger muß gewaltige innere Kämpfe durchlebt und siegreich durchgestritten haben, ehe er klar erkannte, daß seinen ursprünglichen Gedanken und

instinktiven Anschauungen ein weit höheres Recht innewohnte als den Gedanken, für die man ihn zu gewinnen trachtete." Gewiß, diese Kämpfe haben sicher nicht gefehlt, aber die qualvolle Empfindung, dem eigenen Volke fremd geworden oder gar von Natur fremd zu sein, ist Rosegger jedenfalls erspart geblieben.

Wir haben es zunächst mit dem Geschichtenerzähler Rosegger zu thun. Dieser ist ungemein fleißig gewesen, es giebt wohl niemanden, der die Gesamtheit seiner Erzählungen klar vor Augen hätte, aber es genügt auch, wenn man eine Anzahl Bände kennt, wobei man den älteren naturgemäß den Vorzug geben wird. Die Jugend des Dichters und vor allem seine Lehrjahre, wo er mit seinem Meister als Lehrling und Geselle von Bauernhof zu Bauernhof „auf die Ster" zog, haben ihm, wie man sich denken kann, eine schier unerschöpfliche Fülle des Stoffes zugeführt, und auch als Schriftsteller hat er ja immer in der Heimat gelebt, wenigstens des Sommers auf dem Lande. Doch ist es natürlich nicht der Stoffreichtum und auch nicht die Treue der Beobachtung, die Rosegger seine ungeheure Beliebtheit eingebracht hat, sondern seine Weise: Wenn ein Volkserzähler, so steckt er in seinen Geschichten selber mitten drin, auch in denen, wo er sich nicht, wie es häufig geschieht, selber einführt. Aus jeder Geschichte blickt uns der Mann mit den klugen Augen, mit dem duldsamen Sinne, mit der echten Religiosität, mit dem liebenswürdigen Humor entgegen; man merkt stets, wie ihm seine Menschen selbst ans Herz gewachsen sind, und vermißt die künstlerische Objektivität, die jeden Augenblick durch ernste oder lustige Zwischenbemerkungen unterbrochen wird, auch nicht im geringsten. Rosegger erzählt, wie das Volk selbst erzählt, er hat zwar seine Manier, aber die haben die echten Volkserzähler auch. Dabei weiß er doch seine Gestalten plastisch herauszuarbeiten, ein großer Teil seiner Erzählungen ist überhaupt auf die Charakteristik bestimmter Volkstypen gestellt, die er zwar nicht so psychologisch fein wie Anzengruber, aber in Gehaben und Wesen außerordentlich treu und überzeugend herausbringt. Freilich, die eigentliche Geschichte vom tragischen Ereignis

bis zum lustigen Schwank verschmäht er auch nicht, dagegen taucht das Problem zwar bei ihm auf, wird aber selten, wie bei Anzengruber, ausgeschöpft — das liegt seiner echt epischen Natur nicht so ohne weiteres, jedenfalls vermeidet er es in der kleineren Erzählung. Eine große Rolle spielt in seinen Erzählungen die Natur, wie es bei Alpengeschichten auch nicht anders sein kann, aber den Stifterschen Naturquietismus kennt Rosegger kaum, er entwirft seine Naturbilder mit wenigen charakteristischen Zügen, macht sie aber dadurch nur um so eindrucksvoller. Es kommt ihm unter Umständen gar nicht darauf an, ausdrücklich zu sagen, daß, was er sieht und empfindet, seinen Menschen entgeht, aber auch das ist echte Volkserzählerweise — eben, weil er mehr sieht, empfindet und denkt, wird ja einer zum Volkserzähler. Dem Stoff nach mögen die erotischen Geschichten bei Rosegger fast vorwiegen, und das uraltewige Thema wird mit der ganzen freien Natürlichkeit behandelt, die uns Norddeutschen bei den Süddeutschen so sonderlich gefällt — wir können's leider nicht —, doch steckt in der Regel auch noch ein tieferer menschlicher Gehalt oder doch etwas Natürlich-Lehrhaftes in den Liebesgeschichten des Dichters, sie sind selten Erotik an sich. Neben den erotischen kommen dann freilich auch die anderen Dorfsünden an die Reihe, überhaupt ist kein Gebiet des Volkslebens diesem Erzähler verschlossen, kaum eine ländliche Existenz ihm unbekannt, und er weiß über alles und jedes auch sein Sprüchlein zu sagen, die „Lehre" zwanglos zu entwickeln, ohne daß das Ganze ein Tendenz-Gesicht bekäme. Auch in die Stadt hinein, zumal unter deren Arbeiterbevölkerung, hat er sich gelegentlich gewagt, und darauf selbst Geschichten von Gebildeten geschrieben, die, mögen sie von unserer Kunstnovelle weit abstehen, doch zur Charakteristik österreichischer Kulturzustände manchen bedeutenden Zug beitragen. Hier und da unter die Erzählungen aus dem Leben verstreut finden sich dann auch sozusagen „symbolistische" Erzählungen, manche an die Art der „Sieben Legenden" Gottfried Kellers erinnernd, andere tiefernst und erhaben, den Dichter des „Gottsuchers" ankündigend.

Es ist der schon erwähnte Zug nach oben, der aus dem Volkserzähler Rosegger dann einen großgestaltenden Dichter gemacht hat. Bei Anzengruber war's umgekehrt ein Zug nach unten, der wollte immer schärfer und tiefer blicken und kam so zu seinem naturalistisch-psychologischen Roman, wie Rosegger zum symbolistischen kam. Das erste große Werk des Dichters, die „Schriften des Waldschulmeisters" hat zwar nur erst vereinzelte symbolistische Elemente, Natursymbolik, wie sie sich in der Hochalpennatur ungezwungen ergiebt, im wesentlichen ist es die Darstellung des Eindringens der Kultur in eine Waldöde und also Lebensdarstellung, die zwar von einer Idee beherrscht wird, aber noch nicht zur Illustrierung der Idee symbolische Vorgänge frei erfindet. Es kann wohl kein Zweifel sein, daß Stifters „Mappe meines Urgroßvaters" das unmittelbare Vorbild der „Schriften des Waldschulmeisters" gewesen ist; die Geschlossenheit und Gleichmäßigkeit seines Vorbildes hat Rosegger nicht erreicht, aber ein inhaltreiches, in manchen Teilen mächtig packendes Buch hat er doch zustande gebracht, eines von denen, aus welchem uns die Größe und Allgewalt der Natur und die tiefe Resignation, die das Schlußresultat des Menschenlebens ist, herzergreifend entgegentritt. — „Der Gottsucher," Roseggers zweites größeres Werk und wohl sein dichterisches Hauptwerk, trägt ausgeprägt symbolistischen Charakter. Wir haben hier wahrscheinlich, wie schon erwähnt, das erste Auftreten des Symbolismus in der modernen Litteratur, und es wäre sehr lehrreich, genauer nachzuforschen, wie gerade dieser Volkserzähler zum Symbolismus gelangte. Andeutungen habe ich gegeben: Als echt epische Natur wich Rosegger dem Problem, wo es ihm nackt entgegentrat und bei der Darstellung im modernen Leben nicht bloß der tiefeindringenden Psychologie, sondern auch des philosophischen Raisonnements bedurft hätte, weise aus, aber da nun doch ein starker metaphysischer Drang in seiner Natur war und er bei dem Zuge nach oben zur großen Kunst empor mußte, so verfiel er, natürlich nicht bewußt, auf den Weg, das Leben, das ihm bekannt war, symbolistisch zu erhöhen. Er ver-

legte also, vielleicht an eine Sage anknüpfend, seine Geschichte von der Gemeinde, die ihren Priester erschlägt, deshalb dem Interdikt verfällt und nun ohne Gott ein wüstes Sinnenleben lebt, bis ihr ein Priester eine neue Religion bringt und sie durch den Feuertod entsühnt, in eine ferne, unbestimmt gelassene Vergangenheit, gab ihre Menschen aber im Ganzen so, wie die seiner steirischen Heimat sind, und führte nur eine Reihe an sich nicht unglaublicher Erfindungen ein, die ihr ganzes Los symbolisch erscheinen lassen. Schon durch den Kontrast der unbestimmten Vergangenheit und der modernen Menschen, dann aber auch durch die Symbolik der Vorgänge erhielt der Roman etwas Schweres und Dunkles, das sich auch der Sprache mitteilte, die Wirkung aber entschieden verstärkte. Der „Gottsucher" ist jedenfalls eines der bedeutendsten Werke, in denen das religiöse Problem der Gegenwart behandelt wird, vielleicht das selbständigste und poetisch mächtigste, wenn man es auch nicht für vollgelungen erklären kann. Sein Seitenstück erhielt es später in „Martin der Mann", in dem das Staats- und Königsproblem und zugleich das Verhältnis zwischen Mann und Weib dargestellt wird, auch sicher nicht ohne Größe, aber doch im Ganzen nicht so glücklich wie das religiöse im „Gottsucher". — Der kleine Roman „Heidepeters Gabriel" erscheint als poetische Selbstbiographie des Dichters und wird durch mehrere direkt autobiographische Schriften ergänzt. Wichtige soziale Probleme behandelt Rosegger in „Jakob der Letzte", der die Vernichtung eines Walddorfes der Aufforstung halber schildert, und in „Das ewige Licht", das ein Seitenstück zu den „Schriften des Waldschulmeisters" ist und in ähnlicher Tagebuchform die Vernichtung einer einsamen Gebirgssiedelung durch die moderne Kultur, den Fremdenverkehr und die Industrie, darstellt. Der Roman ist von fast niederwuchtender Tragik, pessimistisch durch und durch, aber er ist schwerlich Roseggers letztes Wort. Inzwischen hatte er auch noch einen historischen Roman aus dem Freiheitskampfe der Tiroler „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr" geschrieben, der trotz vieler rührender und erhabener

Situationen doch den großen Fluß, den der Geschichtsroman nicht gut entbehren kann, vermissen läßt.

Mit seinen sämtlichen Werken wird Rosegger, der größte noch lebende Heimatkünstler der älteren Generation, schwerlich auf die Nachwelt kommen, aber sie erfüllen ihre Aufgabe in der Zeit, und eine schöne Auswahl der Geschichten, die „Schriften des Waldschulmeisters“, „Der Gottsucher“ und „Das ewige Licht“ dürften auch bleiben als Zeugnis, wie sich auch in unseren Tagen ein armer Sohn des Volkes zum Höchsten aufrang, Tausende durch die frische Liebenswürdigkeit seines Wesens erquickte, alle, die schwersten Sorgen seines Volkes treu mitlebte — und, will's Gott, doch zuletzt die Hoffnung festhielt, daß ein Volk wie das deutsche niemals, daß auch keiner seiner Stämme durch fremden Andrang und durch die „Kultur“ „umzubringen“ ist.

Marie von Ebner-Eschenbach.

Man kann Marie von Ebner-Eschenbach neben Annette von Droste-Hülshoff, Deutschlands größte Dichterin, stellen, aber nur, um die Bedeutung der Erzählerin scharf hervorzuheben. Gemein haben das westfälische Landfräulein und die österreichische Feldmarschalleutnantsgattin eigentlich nichts, außer daß sie beide Aristokratinnen sind. Annette ist eine durchaus norddeutsche Natur, gläubig katholisch, Freundin der Einsamkeit, als Dichterin vor allem Temperament, auch in ihrem Verhältnis zur Natur glühend hingebend, nicht etwa Malerin des Kleinen um des Kleinen willen, wie man es neuerdings hingestellt hat. Marie von Ebner-Eschenbach dagegen verleugnet nie die viel weniger schroffe und abgeschlossene Österreicherin, steht durchaus auf dem Boden der Gesellschaft und der modernen Weltanschauung, die ja übrigens Religiosität keineswegs ausschließt, erobert demgemäß als Dichterin auch nicht durch ihr Temperament, sondern gewinnt durch ruhige Betrachtung dem Leben ab, was sie oftmals mit leisem überlegenen Lächeln, hier und da auch

mit etwas karikierendem Humor darstellt. Die Droste-Hülshoff kann man sich trotz einer bestimmten Altjüngferlichkeit mit im Sturme fliegenden Haare auf dem Turme der Meersburg sehr wohl vorstellen, Marie von Ebner-Eschenbach aber paßt ganz und gar nicht in eine solche Situation. Die Ballade und das fast leidenschaftlich-intime Naturbild sind daher die Gattungen, in denen die Westfälin groß ist, Marie von Ebner-Eschenbach, die auch nur wenig in Versen geschrieben hat, ist Erzählerin schlichtweg. Zwar auch Annette von Droste hat Erzählungen verfaßt, aber man vergleiche ihr bekanntestes Stück „Die Judenbuche" mit dem düstersten der Ebner-Eschenbach, mit „Er läßt die Hand küssen" — realistisch sind sie beide, aber welch ein Unterschied des Realismus! Bei der Droste die durch ein unheimliches Verbrechen gleichsam aufgestörte Natur, alles fast peinigend, bei der Ebner-Eschenbach rein soziale Verhältnisse, die uns mit Weh und vielleicht mit Erbitterung erfüllen, aber nicht mit Grausen.

Sehr merkwürdig, jedenfalls denkenswert ist die Entwickelung der Österreicherin, über die wir freilich, trotz eines längeren Selbstgeständnisses, noch immer nicht genug wissen. Eine geborene Gräfin Dubsky, also doch wohl nicht ganz ohne slawische Blutbeimischung, erhielt Marie von Ebner-Eschenbach zunächst eine französische Erziehung, lernte dann aber sozusagen noch deutsch um und empfing darauf durch das Wiener Burgtheater entscheidende Eindrücke, die sie wohl auch in ihren jüngeren Jahren, als sie eben vermählt war, der dramatischen Produktion zuführten. Aber das war nicht ihr Gebiet: Fünfundvierzig Jahre alt trat sie dann mit Erzählungen hervor, und zwar gleich als Fertige. Als ihren Lehrer in der Erzählung möchte ich Adalbert Stifter betrachten; von seinen Werken wie „Brigitta", „Der beschriebene Tännling", namentlich auch den späteren wie „Ein frommer Spruch" und „Der Kuß von Sentze", die Marie von Ebner-Eschenbach recht wohl in den sechziger Jahren frisch genossen haben kann, führt eine gerade Linie zu ihrer eigenen Produktion hinüber. Ein stärkerer Einfluß kann dann auch

später noch von Luise von François, der norddeutschen Erzählerin, gekommen sein, die Marie von Ebner sehr verehrt und auch persönlich gekannt hat; ich gehe wohl schwerlich fehl, wenn ich annehme, daß der starke, lebensvolle und lebensfähige Idealismus der Österreicherin, der im Boden der Wirklichkeit wurzelt, sich zum Teil aus den Werken der François herleitet. Eine so scharfgeprägte Persönlichkeit wie Luise von François ist Marie von Ebner-Eschenbach nicht, aber eine poetischere Natur, weiter, wärmer, liebenswürdiger, weiblicher, auch, wie es sich von selbst versteht, moderner. Das unterscheidet sie sehr scharf von Stifter, mag er im Erzählerischen auch ihr Lehrer gewesen sein: daß sie sich energisch auf die Menschen wirft und dem Naturquietismus keinen Raum in ihren Werken verstattet, und von den religiösen Problemen der François — obschon sie auch diese, wie in „Glaubenslos" berührt — ist sie zu den sozialen fortgeschritten.

Eine österreichische Aristokratin, die Angehörige des selbstbewußtesten und, wie man behauptet, beschränktesten Adels Europas, als soziale Dichterin neben ihren dem Volk entsprossenen Landsleuten Anzengruber und Rosegger — es ist doch am Ende etwas um die Macht der „modernen" Gedanken. Aber ich fürchte, es sind nicht die Gedanken, die Marie von Ebner-Eschenbach zur sozialen Dichterin gemacht haben, es ist das, was, wie man sagt, überhaupt den Poeten macht, das Herz. Ja, sie ist ohne Zweifel manchmal schrecklich demokratisch, diese Aristokratin: Da finden wir in der ersten ihrer „Dorf- und Schloßgeschichten", die sie berühmt gemacht haben, in dem „Kreisphysikus" einen jüdischen Arzt, der durch die Rede eines polnischen, von seinen Standesgenossen abgefallenen adeligen Schwärmers zu einem Wohlthäter der Menschheit wird — ob es glaubhaft ist, bleibe dahingestellt — und in der zweiten „Jakob Szela" erscheint der Bauer als der große Mensch und nicht der Graf; überhaupt wimmelt es in den Erzählungen der Ebner-Eschenbach von „niederen" Existenzen, denen ebensoviel, ja, mehr dichterische Liebe zuteil wird als den Hochgeborenen — ist doch der Held

des berühmtesten Werkes der Verfasserin „Das Gemeindekind“ sogar der Sohn eines Raubmörders! Man hüte sich jedoch, daraus falsche Folgerungen zu ziehen: Marie von Ebner-Eschenbach ist nicht die frondierende Aristokratin, sie glorifiziert das Volk keineswegs, sie schont es nicht einmal, aber sie versteht und liebt es. Politikerin will sie gar nicht sein. Man höre einmal den alten Freiherrn von Kamnitzky in der Erzählung „Nach dem Tode“ reden: „Euch alle mein' ich, politische Doktoren, Verjüngerer, Verbesserer des Staates, Baumeister . . . ja, saubere Baumeister! Flicken einen Riß in der Mauer, reparieren am Dache und merken nicht oder thun, als ob sie nicht merken, daß die Fundamente wanken. Wißt ihr, wie das Fundament heißt, auf dem ganz allein ein festes Staatsgebäude sich errichten läßt: Rechtsgefühl. An dem fehlt's bei uns . . . Gesetze macht ihr? Zeitvergeuder! Gesetze haben wir genug, aber die Leute, die sie befolgen, die sollen noch geboren werden . . . Bevor dieses Kampf ums Dasein-Evangelium nicht ausgerottet ist, heißt all eure Thätigkeit salva venia nichts. Aber freilich, wer steigt gern vom First in den Keller — und daß der First von selbst zum Keller kommt, dazu hat's ja für euch noch keine Gefahr. Wäre auch eine verfluchte Arbeit da unten. Gethan müßte sie werden, und verschüttet, und wieder gethan und wieder verschüttet; und hundertmal das scheinbar Vergebliche zu thun müssen ein paar hundert Männer den Heldenmut haben, die Heldenkraft! Ein stilles Wirken — unscheinbar, unbewundert. Ein Leben voll Müh' und Selbstverleugnung ginge darauf, und wenn's zu Ende wäre, spräche keiner: Seht hin, was der geleistet hat! — Viel später erst, ein Enkel deiner Enkel freute sich vielleicht: sieh da, die Luft wird rein, das Volk wird brav; es giebt Handwerker, die Wort halten, ehrliche Krämer, einsichtige Bauern. Wer hat die Saat zu diesen bescheidenen Tugenden ausgesäet unter uns? Das haben — von langer Hand her — schlichte Männer gethan, die sich geplagt haben, redlich, im Dunkel der Niedrigkeit, wohin kein Strahl des Ruhmes dringt; ihre Namen weiß man nicht. Wen reizt solcher

Lohn? Es ist zum Lachen — der lockt keinen Hund vom Ofen, geschweige denn einen glänzenden Redner von der beifallumrauschten Bühne herunter." Man sieht, gesunde soziale Anschauungen, weiter aber nichts.

Also Frau von Ebner-Eschenbach ist keine Tendenzschriftstellerin, ist es sehr viel weniger jedenfalls als ihre jüngeren Schwestern, denen die sozialen Fragen, die Frauenfrage voran, den Kopf heiß und krank gemacht haben. Sie beobachtet das Leben, und zwar ganz ausgezeichnet, sie stellt es treu, mit ebenso gewandter, wie schlichter Technik, aber nicht naturalistisch peinlich dar, so daß ihre Werke doch wohl das beste Bild des heutigen Österreichs ergeben, das wir haben, aber sie will nichts beweisen, sondern nur erzählen, ja, man darf ruhig sagen, sie will unterhalten. Merkwürdig, aber wahr: diese hochbegabte Dichterin will nur unterhalten, sie denkt gar nicht daran, daß es ihre Pflicht und Schuldigkeit ist, der Welt zu zeigen, was sie für ein Genie, und wie reich ausgebildet ihre Kunst sei. Aber will sie nicht doch auch vielleicht bessern, satirisiert sie nicht auch zu dem Zwecke? Nun freilich, die meisten ihrer Erzählungen haben eine Entwickelung, Dumme werden gescheit, Schlechte gut, Verwilderte brav, Blasierte sozial gesinnt — das nennt man eine pädagogische Tendenz, und es ist sehr altmodisch. Und hin und wieder treibt Frau von Ebner-Eschenbach der Übermut und sie karikiert ihre Menschen ein bißchen und verspottet gewisse Schäden und Schwächen der Zeit, wie in der Schriftstellergeschichte „Bertram Vogelweid" oder der Malergeschichte „Verschollen". Hat aber nicht auch der „Wilhelm Meister" eine pädagogische Tendenz, und lieben nicht auch Meister wie Gottfried Keller und Theodor Fontane es bisweilen, mit ihren Menschen ein lustiges Spiel zu treiben? So gönne man's auch dieser Frau. Im übrigen ist das, was man in ihren Erzählungen pädagogische Tendenz nennt, in der Regel nur Entwickelung, und die moderne Erzählung muß Entwickelung sein, wenn sie überhaupt Wert haben soll. Der Novelle gehört das Problem, der Roman muß Weltbild sein, so bleibt für die eigentliche Erzählung nur die

Entwickelung; denn eine bloße Folge interessanter Begebenheiten zieht heute nicht recht mehr. Schon der „Kreisphysikus“ ist eine Entwickelungsgeschichte, die berühmte „Unverstandene auf dem Dorfe“ ist eine, und das „Gemeindekind“ ist auch noch eine. Was die Menschen aus ihrem Leben machen und dadurch werden, das ist es, was diese große Erzählerin vor allem darzustellen reizt, und sie thut es nicht aufdringlich, sie führt uns einen sanften Weg, sie unterhält. Hier und da einmal, wie in der Skizze „Schattenleben“ („Alte Schule“), holt sie dann aber doch auch tief aus ihrer eigenen Seele, und wiederum prägt sie scharfe Aphorismen und gestaltet beziehungsreiche Parabeln — das aber doch nur so nebenbei.

Damit hätten wir am Ende das Wesentliche dieser dichterischen Erscheinung. Ihre Stoffwelt: ganz Österreich, das deutsche und das slawische, österreichische Verhältnisse, der hohe Adel und das verehrliche Publikum bis auf den Bauernburschen hinab, nein, tiefer; denn in der Bedientenwelt finden sich Menschheitsexemplare, die noch weit unter dem Bauernburschen stehen. Ihre Stoffe: Entwickelungen aller Art, doch fehlt auch die Leidenschaftsgeschichte nicht, man vergleiche nur „Ein kleiner Roman“. Ganz gewiß, Marie von Ebner-Eschenbach liebt das Leidenschaftliche und Tragische im Grunde nicht, darin ihrem norddeutschen Kollegen Fontane ähnlich, aber sie plaudert sich doch nicht darum herum, wie der märkische Franzose, sie geht, wenn auch zögernd, heran und zieht dann ihren sozialen Zoll. In der Regel sind, und das ist charakteristisch, ihre Leidenschaftsgeschichten in eine fernere Vergangenheit verlegt und werden in der Gegenwart, meist auch noch mit netten Zwischenbemerkungen, nur erzählt — das dämpft und mildert; dann kommt auch meist die Sühne, wie z. B. in dem größeren Werk „Unsühnbar“, das man mit Fontanes „Effi Briest“ vergleichen mag — es ist nicht so meisterhaft durchgearbeitet wie dieser Roman, hinterläßt aber, weil es im Kerne ernster ist, einen weniger peinlichen Eindruck. Um gleich die Parallele mit Fontane noch etwas weiter zu führen: Der Märker und die Mährin haben vor allem als vor-

treffliche Milieuschilderer sehr vieles gemeinsam, mährisches Landleben und das Gesellschaftsleben in der Wiener Stadt (das schlichtbürgerliche, siehe „Lotti, die Uhrmacherin“, eingeschlossen) kommen bei der Frau nicht weniger charakteristisch heraus als märkisches Land- und Berliner Stadtleben bei dem Manne, und selbst bei den Schilderungen der Vergangenheit findet sich Verwandtes. Nur kann natürlich die Frau nicht überall hin, wo der Mann hin kann, eine gewisse Halbwelt findet man bei der Ebner nicht, und dann ist sie als Frau im Ganzen milder und optimistischer als ihr männlicher Kollege, obschon auch ihr Ironie und selbst ein wenig Bosheit — die sich beide aber doch zuletzt in einen köstlichen Humor umsetzen — nicht mangeln. Fontane ist litterarisch-moderner als die Ebner-Eschenbach, aber ich weiß nicht, ob er mit seinen reicher ausgebildeten Mitteln mehr erreicht. Man halte einmal die Brieferzählung „Komtesse Muschi“, eines der amüsantesten, wenn auch nicht bedeutendsten Stücke der Ebner-Eschenbach, mit Fontanes „Poggenpuhls“ zusammen: Unzweifelhaft, die Österreicherin wählt derbere Mittel, aber sieht man in ihrer Erzählung eine gewisse Art österreichischer Aristokratie weniger anschaulich als bei Fontane eine gewisse Art der preußischen? Ja, das Ding, die „Komtesse Muschi“, sieht aus, als wär's zu leichter Unterhaltung hingeschrieben, und doch wimmelt es förmlich von charakteristischen Zügen. Auch verrät die Art, wie fremde Personen in den Briefen der Komtesse gespiegelt werden, und zwar so, daß sich die Briefschreiberin dadurch selbst spiegelt, eine große Kunst.

Eine echte Dichterin, eine bedeutende Künstlerin ist die Ebner-Eschenbach denn eben doch, um so mehr, je weniger sie thut, als sei sie's. Ich kann ihre zahlreichen Erzählungen hier nicht einzeln durchgehen, zweifle aber keinen Augenblick, daß, wer einmal die „Gesammelten Schriften“ ordentlich gelesen hat, mit mir über den Gestaltenreichtum und die Meisterkunst ihrer Milieudarstellung erstaunt. Noch ihre zuletzt veröffentlichten Werke zeigen kein Nachlassen der Kraft. Durchaus steht bei dieser Dichterin der Mensch als soziales Wesen im Vorder-

grunde, aber man beachte doch auch, wie fein sie die Natur zu ihren Darstellungen zu stimmen versteht. Außerordentlich hoch schätze ich die Persönlichkeit der Frau von Ebner-Eschenbach: Sie ist meiner Ansicht nach die am harmonischesten ausgeglichene Frauengestalt, welche die ganze deutsche Litteratur aufzuweisen hat, von tiefer Weltkenntnis und nicht verbittert, eine Frau von Herz und Gemüt, aber keine Schwärmerin, klar, gut und wahr. Und sie hat noch die Gottesgabe, den Humor dazu! Jede deutsche Familie sollte ihre Werke besitzen; denn sie sind nicht bloß rein, sondern auch weit.

Ernst von Wildenbruch.

In seinen Shakespearestudien macht Otto Ludwig einmal die Unterscheidung Temperamentsmenschen und Leidenschaftsmenschen: „Dort herrschen die kleinen Motive vor, hier die großen; denn die Temperamentsmenschen haben keinen Zweck, den sie erreichen wollen, umgekehrt, ihr Wesen widerspricht allem Zwecke, und sollen sie einen erreichen, so ist ein äußerer Zwang nötig, da sie selbst der Erreichung fortwährend entgegenarbeiten. Ihr Leben ist kein mächtig nach einer Richtung treibender Strom, wie bei den Leidenschaftsmenschen, sondern eine Mosaik von Reizungen und Ausbrüchen des ihnen gehörigen Affektes, in welchen sich alle von außen erweckten fremden Affekte neutralisieren.“ Weiter giebt er dann den Unterschied von Affekt und Leidenschaft, von Leidenschaft und Leidenschaftlichkeit: „Vom Affekte ist zu sagen, daß er weder erwogen noch besonnen sei, aber nicht von der Leidenschaft; vielmehr liegt ja eben auf der einen Seite die Großartigkeit und beziehentlich die Schönheit, auf der anderen das Gefährliche und Dämonische der Leidenschaft in ihrer Besonnenheit. Die Leidenschaft macht sogar den, den keine Vernunft besonnen macht, den Leichtsinnigen und seiner sonst Unmächtigen besonnen, und ihr Hauptunterschied vom Affekte ist eben jene bewußte

Kraft, durch den sie den stärksten Affekt besiegen oder wenigstens zurückdrängen kann. Sie ist die konsequente Richtung auf ein Objekt, eine Richtung von solcher Kraft, daß sie nicht allein der denkenden Kraft, wo diese sich ihr entgegenstellt, den Gehorsam verweigert, sondern sie übermächtig in ihren Dienst zwingen kann. Die Leidenschaft ist's ja eben, deren Größe dem Subjekt die wahre Idealität giebt und seinen Handlungen die Notwendigkeit. — Der Ausdruck „Leidenschaftlichkeit“ hat zur eigentlichen Bedeutung das, worin ein Gegensatz zu seinem Stammworte liegt; es drückt den Begriff der Hingegebenheit an die Affekte aus. Wenn Kant sagte: „Wo viel Affekt, sei wenig Leidenschaft“, zielte er eben auf den Gegensatz der betreffenden Begriffe und meinte nichts anderes, als was man auch so fassen könnte: Wo große Leidenschaftlichkeit, da ist wenig Leidenschaft. — Der Leidenschaftlichkeit hängt eine Nuance des Geringen, Verächtlichen an, nicht der Leidenschaft. Wir verachten die Leidenschaftlichkeit deshalb, weil sie Charakterschwäche ist, weil die Natur den Geist völlig überwiegt; sie ist Unmacht des Menschen über sich selbst. Die Leidenschaft ist es eben gerade, die dem Menschen die ungeheuerste Macht über ihn selbst giebt. Die große Leidenschaft ist, selbst wenn sie auf das Böse geht, imposant, denn sie bringt in das Thun und Denken des Menschen jene grandiose Konsequenz, welche die Vernunft nach ihren eigenen sittlichen Forderungen bewirken sollte, aber nie bewirkt. — Das ist's eben, was in der Shakespeareschen Tragödie das Schöne zugleich wahr und sittlich macht, daß sie die Schuld nicht bemäntelt (was nach Ludwig die Schillersche thut: „das Kunststück einer verwöhnten Zeit, die ihre Leidenschaften verherrlicht und sophistisch zerlegt, um thun zu dürfen, wozu sie Lust hat, und doch von Selbstvorwürfen befreit zu sein“), aber sie aus großer Leidenschaft hervorgehen läßt.“

Wir haben diese Ausführungen hierher gesetzt, um den sicheren ästhetischen Boden für die Beurteilung der Wildenbruchschen Kunst zu haben. Ohne Zweifel, sie verwechselt Leidenschaft und Leidenschaftlichkeit, und daraus gehen all ihre Schwächen hervor.

Natürlich kann diese Verwechslung nicht Willkür sein, sondern sie muß im Wesen des Dichters begründet liegen, und es spricht denn auch alles dafür, daß er ein Temperamentsmensch und keine leidenschaftliche Natur ist, wie dies von neueren Dramatikern etwa Friedrich Hebbel war. Doch ist der, mit Otto Ludwig zu reden, Wildenbruch „gehörige" Affekt durchaus edlen Charakters, die Natur, die in ihm den Geist überwiegt, hat die Sehnsucht nach dem Großen und Bedeutenden, nach dem Erhabenen und dem Guten, es fehlt ihr eben nur jene bewußte Kraft, jene grandiose Konsequenz, jene Besonnenheit, die die Hingegebenheit an die momentanen Affekte oder besser die Reizungen und Ausbrüche des Hauptaffekts, des Naturells aufhebt. So erklärt sich denn auch der Theatralismus Wildenbruchs. Wenn man die Dramatiker in solche einteilen kann, für welche die Bühne des Lebens und solche, für die das Leben der Bühne wegen da ist, so gehört Wildenbruch sicherlich zu den letzteren, aber man würde sehr fehlgehen, wenn man das etwa auf Erfolgsucht zurückführen wollte. Ja, ich möchte sogar denen unrecht geben, die in dem Theatralismus Wildenbruchs eine Konzession an die Bühne oder eine besondere Neigung zum bloß theatralisch Wirksamen entdecken. Ebenso wenig jedoch sehe ich mit einem seiner Verehrer in diesem Theatralismus ein Zeichen der Überkraft und teile noch viel weniger die Ansicht, daß der Dichter seine Fehler mit geringer Mühe ausmerzen könnte. Nein, es handelt sich hier um ein organisches Leiden, dessen Wirkungen der erwähnte Verehrer, Berthold Litzmann, sehr richtig dargestellt hat: „Wildenbruch häuft in der Fortführung der Handlung die dramatischen Motive und dramatischen Effekte in einer Weise, arbeitet jede Scene zu einem in sich geschlossenen Drama aus, daß darunter die folgerechte Entwickelung der Charaktere, die strikte Durchführung der Haupthandlung leidet. Ein dramatisches Motiv, von dem er sich in einer bestimmten Scene eine Wirkung verspricht, verwendet er ganz unbesorgt darum, ob es psychologisch zum Organismus des Ganzen paßt, ja, auch die äußere Wahrscheinlichkeit giebt er sorglos preis, wenn er dadurch für den

Augenblick innerhalb des Rahmens einer Scene eine Steigerung erzielen kann ... Nicht das ist das Bedenkliche, daß der Dichter sein fertiges Werk radikal umgestaltet, die weiche Thonfigur wieder in einen Klumpen zusammendrückt und etwas Neues macht, sondern, daß er den Rumpf und den Kopf beibehält und an den Gliedmaßen herumzubasteln beginnt, und zwar nicht nur in der Weise, daß er das äußere Scenengefüge willkürlich umgestaltet, sondern, daß er auch in die Gestalten des Dramas neue, fremde, unorganische Züge hineinbringt, die zu der ursprünglichen Konzeption nicht stimmen." Und Adolf Stern hat dann noch bewiesen, daß Wildenbruch „vielfach bemüht ist, die tragische Schuld herabzumindern oder zu verdunkeln, die Helden der Verantwortung zu entkleiden" — was so ziemlich mit dem von Otto Ludwig Schiller gemachten Vorwurf zusammenstimmt. Nur ist es falsch, bei dem Dichter trotz der von ihm in einer Vorrede ausgesprochenen Anschauung, daß die eigentliche Thätigkeit des Dramatikers erst nach der Aufführung beginne, daß er erst dann alles, was an dramatischer Wirkungsfähigkeit in seiner Erfindung schlummere, zu nachdrücklichstem Leben hervorrufen könne, an ein wirkliches „Herumbasteln" oder an die absichtliche Bemühung etwas herabzumindern oder zu verdunkeln zu denken; Wildenbruch schafft eben unter der Herrschaft des Affekts, seine Arbeit besteht in dessen Reizungen und Ausbrüchen, mit einem Wort, es ist das heiße Blut, das rasche Temperament Wildenbruchs, das die Schwächen seiner Dramen verschuldet, und was er über die Bedeutung der Aufführung sagt, ist nur ein Versuch der Selbsttäuschung. Ohne Leidenschaft kein großes Drama, aber Leidenschaftlichkeit ist noch nicht Leidenschaft, wenn auch keineswegs, wie Ludwig will, ohne weiteres Charakterschwäche; jedenfalls wird man den temperamentvollen Dichter immer dem temperamentlosen Dichter vorziehen. Bei Schiller liegt der Fall ähnlich wie bei Wildenbruch (und deshalb, nur deshalb habe ich diesen früher auch einen Schillerianer, was also nicht Schillerepigone bedeuten soll, genannt), aber er war eine größere Persönlichkeit, und seine Leidenschaftlichkeit war in höherem Grade

ideeller Natur, nicht in dem Maße mit erdigen Bestandteilen versetzt. Im Ganzen, glaube ich, trifft man genau das Richtige, wenn man sagt: Wildenbruch verhält sich so zu Hebbel wie Schiller zu Shakespeare. Daß ich das dramatische Heil der Zukunft von Hebbel ähnlichen Naturen erwarte, brauche ich kaum ausdrücklich zu sagen, aber daß Wildenbruch für die Gegenwart etwas ist, soll denn doch seinen vielen Verächtern gegenüber, deren Motive meist nicht die reinsten sind, mit aller Entschiedenheit erklärt werden.

Ja, Wildenbruch ist ein Dichter, nichts weniger als einer eurer Erfolgmenschen und Faiseure; ob ihr ihn mögt oder nicht, ihr müßt ihn schon gelten lassen. Gewiß, er gehört nicht in die Reihe Kleist-Grillparzer-Hebbel-Ludwig, er gehört in die Reihe Zacharias Werner-Friedrich Halm, aber in ihr ist er auch der Größte; denn er hat unbedingt das größte Maß dramatischer Phantasie unter seinen Mitbewerbern und auch die größte Gewalt des Ausdrucks. Ja freilich, ein Mann wie Sudermann gehört auch in die zweite genannte Reihe, und ihr mögt recht haben, wenn ihr behauptet, daß sich Wildenbruchs und Sudermanns Talent der Art und Größe nach gar nicht so sehr unterschieden. Aber Wildenbruch ist alles in allem eine gesunde Natur, und das geistige und Gefühls-Element, in dem er sich bewegte, war das großer historischer und nationaler, selbst sozialer Gedanken und Empfindungen, waren nicht die Niederungen der modernen Decadence. Ich weiß recht wohl, einseitig ist Wildenbruch, sein Preußentum und Hohenzollerntum hat ihn vielfach befangen gemacht, zu der Höhe historischer Anschauung, die wir beispielsweise bei Hebbel finden, hat er sich nicht erhoben. Aber seine Einseitigkeit hat ihn auch stark gemacht und weiter — sind denn Preußentum und Hohenzollerntum etwa nichts? Nein, Wildenbruchs Geschichtsdrama ist keines allergrößten Stiles, dazu fehlt ihm die Ideenhöhe, die echte Tragik, die hohe Besonnenheit, die etwas anderes ist als nüchterne Verständigkeit, dazu ist zuviel Theatralismus und leider oft auch klingende Phrase (doch bei ihm stets die Phrase echten Rausches) darin, aber Dichtung ist es,

und in der Zeit hat es einen großen und hohen Beruf erfüllt. Man vergegenwärtige sich doch nur die Periode, in der Wildenbruch auftrat, das ganze Elend und den unerhörten Skandal der deutschen Bühnenverhältnisse jener Zeit, in der man einen Paul Lindau beinahe für den deutschen Molière und einen Jambendramatiker ohne weiteres für einen ausgemachten Narren hielt. Da ist Wildenbruch gekommen und hat, zunächst fast nur die Begeisterung der akademischen Jugend für sich habend, unter harten Kämpfen seinen Weg gemacht. Mögen die „Karolinger" immerhin ein Emporkömmlings- und Intriguendrama sein, der Puls der Leidenschaft schlägt doch darin, große Charaktere, große Konflikte werden wenigstens angelegt, die Sprache kommt über die übliche Konventionalität des Jambendramas weit hinaus. Und auch im „Mennonit", so äußerlich die Handlung im Grunde ist, so naiv der Dichter mit den Gegensätzen weiß und schwarz wirkt, ist doch etwas, ein kräftiger Zusammenprall zweier Weltanschauungen, echtes nationales Pathos. „Harold" und „Väter und Söhne" dann sind mehr, sind trotz der nicht fehlenden Schwächen der Motivierung und Charakteristik doch großempfundene Dramen, an denen unsere Bühne, solange der neue Große nicht da ist, auf keinen Fall vorübergehen darf, sind Wildenbruchs beste Werke, in denen sein heißes Blut lebensmächtig pulsiert. Ich würde den „Christoph Marlow" mit seinem mit Recht bewunderten ersten Akt als drittes Hauptwerk nennen, wenn nicht der Abstand der letzten Akte von dem ersten gar so groß wäre — die Behandlung jedenfalls, die das Stück von der sich durch eine Kritikerkarikatur getroffen fühlenden Berliner Kritik erfuhr, war völlig unverdient. Auch „Das neue Gebot" und „Der Fürst von Verona" haben immer noch mächtig wirkende Scenen, wie sie nur ein Dichter zu schreiben vermag, und selbst die Reihe der brandenburgischen Dramen lasse ich nicht ohne weiteres fallen, wenn hier auch schwächere Stücke neben den besseren stehen und die grandiose Lebenswahrheit der Shakespearischen Historien, denen Wildenbruch nachstrebte, fast nirgends erreicht ist. Wildenbruch ging dann, wie es schien,

auch einmal auf den Pfaden Sudermanns, aber man sei einmal ehrlich: Ist nicht in der „Haubenlerche", im „Meister Balzer", mögen sie als Bilder der Wirklichkeit auch hinter den besten naturalistischen Dramen zurückbleiben, doch gesundes Sozialgefühl, und hindert etwas anzunehmen, daß der Temperamentsmensch Wildenbruch aus diesem herausgeschaffen habe, nicht bloß die neue Mode mitmachen wollte? Eher verdammlich erscheinen mir die Romane Wildenbruchs wie „Eifernde Liebe", „Das wandernde Licht", auch schon die frühere Erzählung „Der Astronom" — da ist, wenn nicht gerade Decadence, doch Verirrung, wie sie freilich unter der Herrschaft des Affekts gar zu leicht möglich ist. Aber in anderen Erzählungen wie „Francesca von Rimini", „Der Meister von Tanagra", „Die Danaide", „Claudias Garten" stört die starke Sinnlichkeit weiter nicht, da sie eben aus dem Blute und nicht aus dem Kopfe kommt. Die Kindergeschichten Wildenbruchs wie „Das edle Blut", „Neid" u. s. w. beweisen dann, daß diesem vorwärtsstürmenden Dramatiker der zarte und sanfte Zug nicht fehlt. — Wiederum, wie einst „Die Karolinger", erlangte die Trilogie „Heinrich und Heinrichs Geschlecht", mochte sie auch alle Schwächen der Wildenbruchschen Kunst, manche gar verstärkt, aber freilich doch neben ihren Vorzügen aufweisen, eine große historische Bedeutung: Ihr Erfolg zeigte an, daß das naturalistische Drama allein das poetische Bedürfnis eines Volkes nie auf längere Zeit befriedigen könne, und daß der Anfang vom Ende der naturalistischen Alleinherrschaft da sei. „Die Tochter des Erasmus" offenbarte noch einmal Wildenbruchs Talent für Massenwirkungen, für die Herausarbeitung starker Gegensätze, wenn auch der Geist schlichter Hingabe an Geschichte und Leben in ihr nicht zu finden war. Zum Schluß wollen wir noch der Thätigkeit Wildenbruchs als nationalen Herolds gedenken: Er hat trotz seines Hohenzollerntums mehr als einmal den starken und schlichten Ausdruck für das gefunden, was sein ganzes Volk bewegte, und dafür hat man ihm dankbar zu sein. Ein Lyriker ist er sonst nicht, aber eine Art der Ballade, die, die seinem Drama entspricht, die

rhetorische, möcht' ich sagen, liegt ihm — Stücke wie das „Hexenlied" und „Der Odyssee letzter Teil" macht ihm doch niemand so leicht nach.

Ein anderes ist es Kritiken, ein anderes Litteraturgeschichte zu schreiben. Der Kritiker wird bei jedem Drama Wildenbruchs etwas auszusetzen haben und, je stärker die theatralisch-wirksamen Elemente sind, um so fester auf seinem Schein, daß jede theatralische Wirkung die echt dramatische, aus den Charakteren und den gegebenen Verhältnissen erwachsende in sich berge, bestehen. Der Litteraturhistoriker soll den Mann in seiner Zeit nach der Totalität seiner Wirksamkeit sehen, das ihm aus seinem Volkstum Vererbte und Angeborene suchen und dann fragen, wie er mit ihm gewuchert habe. Thut man das bei Wildenbruch, so darf man sich nicht verhehlen, daß er auf den Ehrennamen eines echtnationalen Dichters Anspruch hat, mag er auch keiner jener großen Repräsentanten des deutschen Volkes sein, die in ihrem Wesen sein Höchstes und Tiefstes wiederspiegeln. Mit aus starkem nationalen Gefühl herausgeborener nationaler Gesinnung durch das Mittel temperamentvoller Gestaltung starke Wirkungen auf sein Volk zu erzielen ist jedoch gewiß auch eine Aufgabe, die eines wahren Dichters nicht unwürdig ist, und dieses und nichts anderes hat Wildenbruch, soweit ich sehe, immer gewollt, nach der Art seines Talents auch wollen müssen. Die sehen sicherlich falsch, die aus ihm einen Hofpoeten und reinen Erfolgmenschen machen. Rein ästhetisch geurteilt, war er trotz aller seiner Schwächen mit Anzengruber der größte deutsche Dramatiker des verflossenen Menschenalters und ist noch nicht ersetzt.

Theodor Fontane.

Obschon man Theodor Fontane jetzt in der Regel zu den Modernen zählt, und er ohne Zweifel so etwas wie der erwählte Häuptling der jungen Generation der achtziger und neunziger Jahre gewesen ist, wurzelt doch auch er im Blüte-

zeitalter des Realismus, in den glücklichen fünfziger Jahren. Er ist eben ein richtiger „Neunzehner“ von Geburt, steht seinen Altersgenossen Gottfried Keller und Klaus Groth der menschlichen und dichterischen Artung nach viel näher, als man gemeinhin annimmt, und wird denn auch nach hundert Jahren, wenn die Litteraturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts mehr im Ganzen gesehen wird, mit ihnen und nicht mit Hauptmann und den anderen Modernen genannt werden. Ein liberaler Bourgeoispoet wie Auerbach und Freytag war er nicht, auch mit dem Künstler Storm hat er, so sehr er dessen Gedichte bewunderte, und obgleich er wenigstens bei einer seiner Erzählungen dessen Schaffen vor Augen gehabt zu haben scheint, wenig gemein, Keller aber gleicht er in der Eigenwilligkeit, die zwar nicht ganz so barocke Formen annimmt wie bei dem Schweizer, und Klaus Groth in der mit jener wohl verträglichen Schlichtheit und Gradheit seiner Natur, auch in der Vorliebe für die Anekdote, von der bei dem Dithmarscher freilich nur die persönlichen Bekannten wissen, kaum die Leser seiner Werke. Man darf im allgemeinen sagen: Die drei Männer waren aus demselben tüchtigen Holze gehauen; im besonderen finden sich natürlich die Unterschiede der Stammeseigenart. Fontane ist der ausgeprägte Märker; gehörte er auch zur französischen Kolonie und hat er in seinen Eltern sogar rein französische Typen — in dem Vater den Gascogner, in der Mutter die Cevennen-Rasse — zu erkennen geglaubt, es scheint doch ein starker Zuschuß deutschen, märkischen Blutes (die in Betracht kommende Familie führte den Namen „Mumme“) gerade in ihm mächtig geworden zu sein, und natürlich hat auch die Anpassung eine Reihe von Generationen hindurch nicht wenig gethan. Französisch ist in Fontane nur das kulturelle Element: Er ist bei tüchtiger märkischer d. h. wesentlich verstandesmäßiger Anlage milder, ausgeglichener, überlegener, als es ein reiner Deutscher auch unter günstigen Umständen sein könnte, und hat als Schriftsteller das wundervolle Plaudertalent, das die deutsche Schwerfälligkeit nur selten zur Ausbildung gelangen läßt. Etwas hat dabei aber auch die

eigentümliche und ungewöhnlich langsame Entwickelung des Dichters und weiter die Berliner Atmosphäre mitgewirkt.

In der That, die Entwickelung Fontanes, von der er uns selbst in drei Büchern, „Meine Kinderjahre“, „Zwischen Zwanzig und Dreißig“ und „Kriegsgefangen“, berichtet hat, ist sehr eigentümlich. Der Schule verdankt er nach eigenem Eingeständnis fast nichts und preist auch die Erziehung im Elternhause als Nichterziehung (die natürlich den starken und günstigen Einfluß der Eltern nicht ausschließt); dann hat er, als Apotheker, sehr lange im praktischen Leben gestanden und ist darauf Journalist geworden. Dies letztere glücklicherweise nicht in dem Sinne, daß er gezwungen gewesen wäre, die geisttötende Arbeit auf der Redaktion zu thun, vielmehr ist er als Berichterstatter nach England gekommen und hat darauf als Kriegsberichterstatter auf den Schlachtfeldern Schleswig-Holsteins, Böhmens und Frankreichs sogar Schicksale gehabt. Der englischen Kultur ist er stark verpflichtet: Aus Percys „Reliques“ und Walter Scotts „Minstrelsy“ erwuchs ihm zunächst die eigene Dichtung, und auch die großen englischen Erzähler haben stark auf ihn eingewirkt. Weiter ward er schon in England zum Wanderer und hat die „Wanderthätigkeit“ d. h. das gründliche Einleben in das Natur-, Geschichts- und Volksleben später auf dem heimischen Boden der Mark fortgesetzt. Endlich ward er in Berlin Theaterkritiker und als solcher, soweit es überhaupt noch nötig war, ein scharfsinniger Beobachter der Gesellschaft. Es versteht sich ganz von selbst, daß Fontane bei solcher Entwickelung alles andere werden mußte als einer unserer üblichen Buchpoeten, und es ist ferner auch kein Wunder, daß er erst im ruhigen Alter zu geschlossener und konsequent fortschreitender Produktion kam. Möglich, daß seine Dichtung, wenn er im jungen, im kräftigsten Mannesalter sorglos hätte schaffen können, eine etwas andere Physiognomie tragen würde; wahrscheinlicher aber ist, daß sein nicht auf elementare Selbstentäußerung, sondern auf ruhige und gleichmäßige Lebensspiegelung angelegtes Talent der Altersreife bedurfte, um ganz es selbst zu sein. Wir können

uns keine großen Poeten, auch den großen Erzähler nicht ohne Leidenschaft denken, Goethes „Werther“ ist ebenso ein subjektiv-leidenschaftliches Produkt, wie es Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde“ ist, aber mag man Fontane das Epitheton des Großen versagen, zu den Freien und Weiten gehört er unbedingt, als Menschenkenner steht er in erster Reihe, und wir Deutschen dürfen uns glücklich preisen, in seinen Werken etwas zu besitzen, was denen der Beyle-Stendhal und Thackeray an die Seite zu stellen ist. Die Parallele mit dem Engländer scheint mir die treffendste zu sein, unsere deutschen Dickensnacheiferer (ich habe energisch genug erklärt, daß die Freytag, Reuter, Raabe sehr selbständig neben dem Engländer stehen) erhielten in Fontane die notwendige Ergänzung.

Begonnen hat Fontane als Balladendichter, und das scheint zu unserer Auffassung, als ob er kein Mann der Leidenschaft gewesen sei, in Widerspruch zu stehen; denn von den kleineren Gattungen der Poesie ist es wohl gerade die nordische Ballade, die den ausgeprägtesten Leidenschaftscharakter trägt. Man soll aber nicht übersehen, daß sich Fontane als Balladendichter zunächst nur als Aneigner erweist, er übernimmt Stimmung und Ton von der englischen und schottischen Ballade und bildet in der Hauptsache nur nach, freilich meisterhaft wie kein anderer. Wo er dann deutsche Stoffe behandelt, da zeigt er auch noch die große Gabe der Prägnanz in Stimmung und Ausdruck, aber das dämonische Element tritt stark zurück, macht oft sogar einem ironischen Platz — ich erinnere an die „Wackerbarte“ in dem Hemmingstedt-Gedicht, die gewiß nicht hineingehören. Die Lieder und Balladen aus der brandenburgischen Geschichte dann haben mit der englisch-schottischen, mit der eigentlichen Ballade kaum noch etwas gemein, und die modernen Stücke sind wenigstens zum Teil formell behagliche Plaudereien, inhaltlich Moment-Photographie, allerdings mit starker Stimmung. Man wird nicht anzunehmen brauchen, daß diese Stimmung immer aus Leidenschaft erwachse, sie kann auch das besondere Talent des konzentrierten Sehens zur Ursache haben, das eben auch Dinge

gewahrt, die dem nüchternen Blick verborgen bleiben und sie oft sogar geradezu „unheimlich“ hinstellt. Auch Klaus Groth war kein Mann der Leidenschaft, und doch haben wir von ihm die packendsten Gespensterballaden, die unsere Litteratur besitzt. — Ein richtiger Lyriker war Fontane, wie das kaum auseinandergesetzt zu werden braucht, nicht, wohl aber hat er sich, zunächst für seine Privatbedürfnisse, eine Art Plauder- und Betrachtungslyrik geschaffen, die reich an sozialen Streiflichtern und origineller Lebensweisheit ist, scheinbar höchst salopp in der Form, und doch voll feinberechneter Wendungen. Einzelnes von Goethe („Der Narr epilogiert“) und Mörike ist freilich auch schon in der Art, und man kann nicht gerade sagen, daß das Gereimte bei Fontane in der Wirkung über das verwandte Prosaische in den Romanen bedeutend hinausgehe. — Auf die „Wanderungen“ des Dichters soll hier nicht näher eingegangen werden, weder auf die englischen, noch auf die märkischen, und ebensowenig auf seine Kriegsbücher. Es genügt zu sagen, daß nur ein Dichter solche Wanderbücher zu schreiben vermochte, und daß speziell die märkischen sozusagen die Vorschule des späteren Romandichters Fontane bilden, weshalb sie auch jeder, der den Dichter ganz genau kennen lernen will, studieren muß. Fontane gewann sich durch sie seine Landschaft und seine Menschen.

Als er dann seinen ersten Roman „Vor dem Sturm“ herausgab, war er fast sechzig Jahre alt und lieferte selbstverständlich sofort ein Meisterwerk, nicht mehr und nicht minder als den ersten vollendeten deutschen Milieuroman. Karl Gutzkow mochte so etwas vorgeschwebt haben, als er seine Romane des Nebeneinander zu schaffen begann, aber er war viel zu sehr jungdeutscher Parteischriftsteller und Romantiker im schlechten Sinne, „Romanmensch“, als daß es ihm hätte gelingen können. Da war Willibald Alexis in seinen historischen Romanen dem Ideale, nicht bloß eine Geschichte, sondern auch Zeit und Menschen zu geben, schon viel näher gekommen, und an ihn, an seinen „Isegrimm“ im besonderen knüpfte Fontane denn auch unmittelbar an, gab nun aber überhaupt keine Geschichte mehr,

sondern eben nur Zeit und Menschen auf märkischem Boden beim Anbruch der Befreiungskriege, sicher alles bis in die kleinsten Züge so getreu, wie es menschen-, dichtermöglich, aber allerdings der Natur der Aufgabe und seiner eigenen Natur gemäß ohne die künstlerische gravitas, die Gestalten wie aus dem Felsen meißelt, und ohne den mächtigen Fluß, durch den das echt epische Talent alle Elemente der Welt und des Lebens in Bewegung setzt. Ich kann nicht leugnen, daß ich den alten historischen Roman dem historischen Milieuroman, wie er hier für uns Deutsche erstand, vorziehe, aber das Lebensrecht gestehe ich auch diesem zu, ja, ich bin der Ansicht, daß auch eine starke, leidenschaftliche Natur sich in ihm ausgeben kann — wie denn beispielsweise „Krieg und Frieden", das Gemälde Rußlands im Jahre 1812, zwar unbedingt etwas Größeres ist als Fontanes „Vor dem Sturm", aber doch im Ganzen derselben Gattung angehört. — „Vor dem Sturm" ist das umfangreichste Werk seines Dichters geblieben, aber seine Produktion hat nun einen steten und mächtigen Verlauf genommen, in den zwanzig Jahren, die er noch lebte, sind nicht weniger als fünfzehn selbständige größere Werke hervorgetreten, die alle das umfangreiche und ungemein bewegliche Charakterisierungstalent ihres Schöpfers erweisen. Das nächstfolgende „Grete Minde", eine historische Novelle aus der Reformationszeit, ist das Werk, mit dem Fontane sich der üblichen deutschen Novelle, speziell Storm am meisten nähert, wahrscheinlich seine beste Komposition und auch keineswegs konventionell, aber eben keine Eroberung von Neuland und daher von den Modernen meist übersehen. Mit der im Harze spielenden Dorfgeschichte „Ellernklipp" betrat er das kriminalistische Gebiet, für das er eine besondere Vorliebe hatte — ich wage nicht, an J. H. Temme zu erinnern, obschon der auch Stimmung zu erregen verstand, aber die Gattung ist mir nicht sehr sympathisch. Mit dem Berliner Roman „L'Adultera" erwuchs er darauf zum ersten Schilderer der modernen Gesellschaft und fand er auch den Stil, dem er seitdem im Ganzen treu blieb.

Ich habe das wichtige Geständnis Fontanes über die Not-

wendigkeit einer Auffrischung unserer Litteratur durch die Originalität um jeden Preis in der historischen Übersicht dieser Periode angeführt — man muß sich denn auch, wenn man die späteren Werke Fontanes beurteilt, zunächst auf den von ihm selbst gegebenen Standpunkt stellen: „Originelle Dichtungen sind noch lange nicht schöne Dichtungen." Und auch das Vermeiden jedes Pathos aus Furcht vor dem falschen ist nicht ohne weiteres ein Vorzug, wie man sich denn überhaupt stets vor Augen halten muß, daß die Welt Fontanes nicht die Welt ist, auch nicht die moderne, die der wahrhaft starken Naturen noch keineswegs entbehrt. Eine Anzahl von den späteren Erzählungen kann man bei der Betrachtung ohne weiteres ausscheiden, da sie nur bedingt moderne sind, so „Schach von Wuthenow", der in der Hauptsache ein historisches Zeitbild wie „Vor dem Sturm" ist, dann freilich auch das Gemälde eines decadenten Charakters früherer Zeit, der uns nicht allzustark fesselt — in den Einzelheiten ist dies Buch allerdings eines der feinsten Fontanes —, so weiter „Graf Petöfy" und „Unwiederbringlich", interessante aristokratische Leidenschafts- oder besser vielleicht Nichtleidenschaftsgeschichten, endlich die späteren Mordgeschichten „Unter dem Birnbaum" und „Quitt". Sie beweisen alle die ungemeine Welt- und Menschenkenntnis des Dichters und im besonderen seinen vorzüglichen „ethnographischen" Blick, bedeuten aber doch für seine Kunst im allgemeinen nicht viel. Diese steht vielmehr vor allem in den modernen märkischen Romanen auf ihrer Höhe, hier ist nicht bloß der echte, auch der beste Fontane, das, was von ihm mit „Vor dem Sturm" am längsten leben wird. „L'Adultera", „Cécile", „Irrungen, Wirrungen", „Stine", „Frau Jenny Treibel", „Effi Briest", „Die Poggenpuhls", „Der Stechlin" heißen die hierher gehörigen Werke, und man möchte keines von ihnen entbehren. Am ersten noch „L'Adultera", eine Berliner Ehebruchsgeschichte, die in Finanz- oder richtiger jüdischen Kreisen spielt und zwar treffliche Milieuschilderung, aber kaum eine sympathische Gestalt aufweist. Ergreifend wirkt dagegen „Cécile", die Geschichte einer an einen Jeu-Obersten verheirateten armen

Schönheit, zum Teil im Harz lokalisiert — es ist klar, daß in unserer Zeit die Tragödien, mögen es immerhin keine echten sein, sich am leichtesten auf dem Boden abspielen, der von der Gesellschaft zur Halbwelt hinabführt, und Theodor Fontane war der Mann, die eigentümliche Wirkung zugleich schreiender wie gebrochener Farben lebhaft wachzurufen. „Irrungen, Wirrungen“ dann ist eine der einfachsten Erzählungen des Dichters und vielleicht die poetischeste; ich glaube nicht, daß das Liebesverhältnis eines adeligen Offiziers und eines Mädchens aus dem Volke je reiner dargestellt worden ist: Jede Situation ist ebenso plastisch wie stimmungsvoll und die Resignation zum Schlusse geradezu überwältigend. Dagegen kommen wir mit „Stine“ in eine bedenklichere Sphäre, wenn auch das Hauptverhältnis dieses Buches fast so ergreifend wirkt wie das in „Irrungen, Wirrungen“. Immerhin wäre es falsch, dem Dichter, weil er böse Dinge getreu darstellt, Frivolität vorzuwerfen, er giebt eben nur das Menschliche, Allzumenschliche. — Als humoristisches Hauptwerk Fontanes muß „Frau Jenny Treibel“ gelten, eine Geschichte, die in den Fabrikanten- und Gymnasiallehrerkreisen Berlins spielt und in ihrem Hauptcharakter einen köstlichen weiblichen Typus des Emporkömmlingtums der Spreestadt festlegt. Bedeutet die eigentliche „Geschichte“ auch in den früheren Erzählungen Fontanes schon sehr wenig, so fehlt sie hier beinahe ganz, aber doch wimmelt das Buch von charakteristischem Leben. „Effi Briest“ darauf, abermals eine Ehebruchsgeschichte, ist das feinste psychologische Werk des Dichters, nicht eben „erfreulich“, denn auch hier wird ohne Leidenschaft gesündigt und im Grunde ganz zwecklos gebüßt, aber jedenfalls ernst und wahr, ein Stück Wirklichkeit, das zum Nachdenken über den Weltlauf zwingt — wer wollte es dem modernen Dichter verwehren, so etwas hinzustellen? Während die „Poggenpuhls“, das nächste Werk Fontanes, nicht viel mehr als eine amüsante Skizze sind, kam es in seinem letzten, dem „Stechlin“ noch einmal zu einem Weltbilde, einem modernen Seitenstück zu „Vor dem Sturme“: Vermochte auch der alte Dichter nun

erst recht keine eigentliche Handlung mehr zu geben, er wußte doch alle Fäden aufzuzeigen, die eine schlichte märkische Edelmannsexistenz mit der großen und weiten Welt und mit unserer Zeit verbinden, er gab in Dubslav von Stechlin das Idealbild seines eigenen Wesens und plauderte sich vor allen Dingen herzhaft aus. Der Kreis, kann man sagen, war nun geschlossen, und nachdem er noch in seinem Gedicht „Bismarcks Grab" seiner nie zweifelnden Verehrung für den größten Märker in seiner schlichten und treffenden Weise zum letztenmal Ausdruck gegeben, starb Fontane, fast 79 Jahre alt — der deutsche Dichter, der den ehrenden Beinamen eines Alterspoeten vor allen verdient.

Ob sein Lebenswerk ein dauerndes Besitztum des deutschen Volkes ist? In dem Sinne wie das Goethes oder Schillers, Hebbels oder selbst Gottfried Kellers wohl kaum. Es ist, wie ich das einmal früher ausgedrückt habe, ein mehr naturwissenschaftliches als ein poetisches Interesse, was uns zu Fontane zieht. Auch fehlen ästhetisch die festen Linien, die ein dichterisches Werk dauernd dem Gedächtnis einer Nation einprägen, alles „Raisonnement" (das Wort hier natürlich im weiteren Sinne), und gäbe es sich auch in der liebenswürdigsten Plauderform, und erwüchse es auch zum lebendigsten Dialog, veraltet nach und nach. Zwar märkische Landschaft, märkisches Volk, vom Adeligen bis zum Tagelöhner hinab, auch die moderne Berliner Gesellschaft hat niemand besser gekannt und niemand besser dargestellt wie Theodor Fontane, aber eben doch „anekdotisch", auch künstlerisch-anekdotisch, um nicht zu sagen skizzenhaft. Daß es Freilicht-Skizzen sind, macht die Sache nicht besser. Man vergleiche Fontane und Keller: Auch dieser hat gewiß eine subjektiv-eigenwillige Manier, und ich bin weit entfernt, alles, was er geschrieben hat, unbedingt zu bewundern, nicht einmal alle Seldwyler Geschichten kann man gerade bedeutend nennen. Aber jede seiner Geschichten hat festumrissene Konturen und giebt ein Bild. Es ist doch wohl nötig, daß das dem Leben abgewonnene dichterische Material eine Art Krystallisationsprozeß in der dichterischen Phantasie durchmacht,

wenn es dauernde Gestalt erhalten soll; die virtuose Beobachtung und „zwanglose“ Wiedergabe, selbst wenn diese zugleich eine so kluge und vielerfahrene Persönlichkeit spiegelt, wie es Fontane unzweifelhaft war, genügt nicht. Schillers Satz „Was sich nie und nirgends hat begeben, das allein veraltet nie“ ist wahrscheinlich falsch, aber ebenso falsch wäre es zu behaupten, daß das jeden Tag Geschehende das Ewige sei — die Wiedergeburt des Realen durch die Phantasie ergiebt das Dauernde. Doch genug des ästhetischen Raisonnements! Einstweilen haben wir in Fontanes Erzählungen nicht bloß den neuen Stoff des modernen Lebens, sondern unzweifelhaft bereits einen großen Reichtum wahrhaft künstlerischer Skizzen, in dem Besten, wie sich das bei einem so großen Talente von selbst versteht, auch wahrhafte Poesie, und können die Entscheidung, was davon leben wird, ruhig unseren Kindeskindern überlassen. Ist Fontane kein großer Poet nach alter deutscher Anschauung, ein echter Poet ist er und als solcher natürlich auch eine notwendige Persönlichkeit. In der That, einer wie er mußte einmal kommen; denn wenn auch Gottfried Keller bereits ein neues Buch menschlicher Thorheit mit dem weitgehendsten Verständnis und Mitgefühl zustande gebracht, völlig frei vom Romantischen einerseits und vom Lehrhaften andererseits war er doch noch nicht, und die Welt hatte sich seit den Blütetagen Seldwylas bedeutend verändert. So geben wir einem der modernen Kritiker vollständig recht, wenn er schreibt: „Fontane hat es niemals für die Aufgabe des Dichters gehalten, die Menschen anders zu machen. Er hat lediglich zu erforschen gesucht, wie sie sind, und sie also dargestellt, mit ihren Gebrechen und Vorurteilen, mit ihren Thorheiten und Lastern, mit der Unzahl ihrer Beschränktheiten, mit all ihren Gebundenheiten. Gesetz und Sitte, Verhältnisse und Standesangehörigkeit schreiben mehr oder weniger einem jeden die feste Bahn vor, aus der er sich kaum je hinausbewegen kann. Thut er dies, so beginnt ein tragischer Kampf, und gewiß ist dieser Kampf ein des höchsten Dichters würdiger (ich sage „der des höchsten Dichters würdige“) Vorwurf.

Fontane hat diesen Vorwurf niemals behandelt, er war keine Kämpfernatur. Da liegt in der That seine Grenze. Aber ein Tadel ist nicht daraus abzuleiten; denn jede Natur hat ihre Grenzen. Statt Menschen darzustellen, die die Welt verbessern wollen oder die gegen die bestehenden Gewalten einen heldenmütigen Kampf der Freiheit und der höheren Gerechtigkeit kämpfen, hat er es sich lieber angelegen sein lassen, in allen Menschen, wie sie auch sein mögen, von welcher Richtung, Rasse, Religion oder Volksschicht, dasjenige aufzusuchen, was sie vor sich selber rechtfertigt, den Glauben oder Instinkt, von dem sie leben, und so in jedem Menschen — das Menschliche (ich meine freilich, oft auch nur das Allzumenschliche) aufzuzeigen. Auch darin zeigt sich ein hoher und idealer Sinn. Denn in den meisten Menschen liegt das Menschliche tief, tief verborgen, und noch seltener zeigen die Menschen Kraft und Lust, in ihren Mitmenschen das Menschliche aufzuspüren. Ist jemand nur ein wenig von anderer Art oder gehört er einer anderen Partei oder Interessengemeinschaft an, gleich leiten seine Brüder daraus ein Recht, ja geradezu eine Verpflichtung ab, ihn mißzuverstehen, fast alles an ihm aufs übelste zu deuten und sein Menschliches womöglich gänzlich zu leugnen. Dieser fürchterlichen modernen Unduldsamkeit, die gerade so schlimm, wo nicht gar schlimmer ist, als irgend eine von der Geschichte und öffentlichen Meinung gebrandmarkte Intoleranz, all diesem unfeinen und unfreien Pharisäertum tritt Fontane mit der ganzen Existenz seiner menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit entgegen. Daher seine Milde, Güte, Versöhnlichkeit. Sie ist nichts anderes als sein inniger Glaube an die Allgegenwärtigkeit und Allbethätigung der Menschlichkeit. Dieser verbietet ihm zu moralisieren. Darum hat jeder in seinen Grenzen recht ... Fontane empfindet in dieser Hinsicht ähnlich wie Goethe. Die „Ordnung" erscheint ihm als etwas Heiliges, weil Gegebenes, an dem ohne Not zu rütteln vermessen ist; die „Gerechtigkeit" als etwas Problematisches, das zu erkennen und zu erfüllen unmöglich ist." Im Ganzen stimmt diese Charakteristik: Fontane ist trotz des Zuges

zu den weichen und gebrochenen Charakteren und den bedenklichen Verhältnissen eine von Haus aus konservative, „preußische“ Natur, deren strenge Grundanschauungen aber durch Humor, Heiterkeit, Gelassenheit, Unbefangenheit gemildert sind. Soweit geht seine Milde freilich nicht, daß er sich Ironie und Spott versagte, im Gegenteil, er hatte es „hinter den Ohren“, wie man zu sagen pflegt und verstand sehr sicher zu treffen. Sein Humor ist nicht der specifisch-deutsche Jean Pauls und Wilhelm Raabes, obwohl immerhin noch deutsch, er hat keine starke Resonanz, keine Untertöne, ist mehr Schalkhaftigkeit, Drolligkeit, liebt auch Pointen, die aber nicht sehr scharf hervortreten, gleichsam nur empfunden werden dürfen. Aber er ist so gut, wie er ist, was man auch von dem ganzen Manne sagen kann, der, wie er selber gesagt hat, eine ausgesprochen nichtsüdliche Natur, doch das Dämonische des Germanentums nicht besitzt, dafür aber alles Liebenswürdige, was sich je in ihm verraten hat, und wenn er auch seinem ganzen Volke nie leben wird, doch noch auf Generationen hinaus mehr Liebhaber finden kann als irgend einer.

Detlev Freiherr von Liliencron.

Die modernen deutschen Kritiker haben sehr viel Tiefsinniges über Detlev von Liliencron geschrieben, u. a. haben sie ihn als den „Ergänzer“ Friedrich Nietzsches hingestellt, aber die Hauptsache haben sie dabei größtenteils übersehen: Der Dichter ist der glänzende Beweis dafür, daß die poetische Kultur in Deutschland über die Natur nicht Herr zu werden vermag, daß in der deutschen Seele immer noch „Unland“, Wald, Heide, Moor, vorhanden ist, das der Pflug nicht zwingt, und an dem die chaussierte Landstraße ganz fern vorüberführt. Was W. H. Riehl einst für die Landschaft und weiter für die Gesellschaft aussprach, das gilt auch für die Poesie: „Freuen wir uns, daß es noch so manche Wildnis in Deutschland giebt. Es gehört zur Kraftentfaltung eines Volkes, daß es die verschiedenartigsten

Entwickelungen gleichzeitig umfasse. Ein durchweg in Bildung abgeschlossenes, in Wohlstand gesättigtes Volk ist ein totes Volk, dem nichts übrig bleibt, als daß es sich mit seinen Herrlichkeiten selber verbrenne wie Sardanapal ... Rottet den Wald aus, ebnet die Berge und sperrt die See ab, wenn ihr die Gesellschaft in gleichgeschliffener, gleichgefärbter Stubenkultur ausebnen wollt! ... Ein Volk muß absterben, wenn es nicht mehr zurückgreifen kann zu den Hintersassen in den Wäldern, um sich bei ihnen neue Kraft des natürlichen, rohen Volkstumes zu holen." Ich brauche die nähere Anwendung auf die Poesie wohl nicht zu machen. Was war alles im besonderen auf dem Gebiete der Lyrik vorübergegangen, ehe Liliencron auftrat! Nach Eichendorff und Heine, nach Lenau und der Droste, nach Mörike und Hebbel, nach Keller und Storm schien ursprüngliche deutsche Lyrik kaum noch möglich, und Geibel und seine Nachfolger hatten bereits die gleichgeschliffene, gleichgefärbte poetische Stubenkultur gebracht. Und doch kam Liliencron, an Talent den Größten der genannten wohl nicht vergleichbar, aber ein Hintersasse aus den Wäldern, ein lebendiges Zeugnis für die zähe Verjüngungskraft unserer Nation. Daß er ein aristokratischer Poet und nicht gerade ein Vertreter des rohen Volkstumes ist, hebt die Richtigkeit unserer Grundanschauung nicht auf. „Der Wald stellt ein aristokratisches Element in der Bodenkultur dar," sagt W. H. Riehl, man kann also im Bilde bleiben. Wir wissen aber alle, daß unsere Aristokratie, die landsässige vor allem, eben weil sie sich der bürgerlichen, gleichmachenden Kultur entgegenstellt, so gut ungebrochener Boden ist wie das niedere Volk, soweit sich dieses in alter Tüchtigkeit erhalten hat, und es ist gut so. Liliencrons Kraft kommt sogar aus beiden Quellen; denn, stammt er väterlicherseits von nach Schleswig-Holstein verschlagenen dänischen Baronen ab, seine Großmutter war eine schleswig-holsteinische Leibeigene.

Nun ist es freilich in unserer Zeit schwer, die angeborene Kraft ungebrochen zu erhalten — gar zu gewaltig ist der Andrang des Bildungsstromes. Liliencron hatte Glück: Von der

Schule brachte er nach eigenem Eingeständnis wenig mit, und dann ward er Offizier und als solcher viel hin- und hergeworfen, machte auch den österreichischen und den französischen Feldzug mit und kam darauf als Verwaltungsbeamter in die Heimat zurück. Erst in der Mitte seiner dreißiger Jahre schrieb er sein erstes Gedicht. Dabei ist denn allerdings eine andere dichterische Entwickelung möglich als die landläufige deutsche, die mit Gedichten und womöglich schon Tragödien auf dem Gymnasium beginnt und nach absolvierten Studien sofort in die papierne Welt, in der Regel als Feuilletonredakteur, hineinführt. Aus dem Offiziers- und Jägerleben, selbst aus seiner amtlichen Thätigkeit, die ihn auf die Insel Pelworm und den schleswig-holsteinischen Landrücken führte, wuchs Liliencron eine Menge nationalen, volksmäßigen Ur- und Grundstoffs zu, wie er nach Kellers Ausdruck dem Menschengeschlecht angeboren und nicht angeschustert ist, und noch bis heute hält dieser Ur- und Grundstoff, mit scharfen Augen geschaut, mit schlichtem Sinn empfunden, bei ihm vor. Man muß jedoch nicht glauben, daß Liliencron ein sogenannter Naturdichter oder ein sogenanntes ursprüngliches Genie geworden wäre, nein, es steckte ein wirklicher Künstler in ihm, und dieser Künstler eroberte sich nicht bloß sehr rasch die formale Technik bis in ihre letzten Feinheiten, sondern prägte sich auch einen durchaus individuellen, keineswegs volksmäßigen Stil. Der „Hintersasse aus den Wäldern“ gab den großen Fonds von Natur und wahrhaft erlebter Poesie her, der in Liliencrons Dichtungen enthalten ist, aber eine so starke Begabung wie die Liliencrons mußte natürlich zur Künstlerschaft gedeihen, der Volksdichter des Reformationszeitalters ist in unseren Tagen nicht mehr möglich. So kann man Liliencron denn auch recht wohl litterarisch sehen, und man wird am ersten an die Droste-Hülshoff und an Lenau denken, wenn man ihn vergleichen soll: Mit der ersteren hat er das unmittelbare Verhältnis zur Natur, die impressionistische Sehfähigkeit und Ausdrucksweise, sowie den balladesken Zug, mit dem letzteren bestimmte poetische und persönliche Allüren und das naive meta-

physische Bedürfnis bei geringer philosophischer Begabung gemein. Pessimist wie Lenau ist er freilich nicht, sondern ausgesprochener Optimist, man darf vielleicht sagen, ein großes Kind mit dem Egoismus, dem starken Spieltrieb, aber auch den scharfen Sinnen und der Verstellungsunfähigkeit des Kindes. Keine große Intelligenz, hat er starke Instinkte, auch den für das Große und Echte in der Kunst, ist aber doch wieder leicht bestimmbar, und läßt sich seine Instinkte verwirren. Das leuchtet vor allem klar aus seinem Verhältnis zur Moderne hervor: Leute wie Otto Julius Bierbaum und Richard Dehmel sind auf ihn von entschiedenem Einfluß gewesen, nicht eben zum Heil seiner Poesie. Es liegt freilich in unserer Zeit überhaupt die Gefahr nahe, daß ein naives Talent wie das Liliencrons, das bei aller realistischen Anlage eines starken romantischen Elements bedarf, um sich wohl zu fühlen, decadent wird oder doch wenigstens so scheinen muß — unser Leben hat im Ganzen keine Romantik, und so umkleiden solche Talente die „Sünde“ (ich spreche hier nicht als Moralist) mit ihr und spielen den Übermenschen. Doch thut Liliencron dies mit guter, oft sehr kindlicher Manier, und wir lassen uns dadurch die Freude an ihm nicht verderben.

Wer seine Gedichte liest, dem fällt zunächst zweierlei auf: Die Neuheit der dichterischen Vorstellungen, die nur durch Association verbunden erscheinen, und die Ungezwungenheit des Ausdrucks. Die erstere verdankt er natürlich dem Umstande, daß er ein Naturmensch, kein Kulturmensch ist. „Liliencrons Domäne“, schreibt einer seiner Kritiker, „ist die Außenwelt; und gerade, weil er einseitig ist, weil sein Geist sich nur selten in die Zusammenhänge seines eigenen, und noch seltener in fremdes Innenleben verstrickte, deshalb ist seine Weltanschauung im eigentlichsten sinnlichsten Sinn, eben seine Weltwahrnehmung von einer selbst für Künstler phänomenalen Schärfe. Dieses künstlerische Organ in ihm ist auf Kosten anderer zu einer abnormen Vollendung ausgebildet: sein größter Vorzug und sein tiefster Mangel! Seine Sinne arbeiten wie der feinste Momentapparat. Ihnen entgeht nichts in der Weite und in der Nähe:

alles kommt klar auf die Platte dieses außergewöhnlichen Gehirns, wird „entwickelt“ und bleibt zu gelegentlichem Gebrauche bereit.“ Dem ist ohne weiteres zuzustimmen. Als zweite Gabe schreibt der nämliche Kritiker Liliencron die Fähigkeit zu „die Kraft der Suggestion von seiner Person abzulösen und seinem Werke als Mitgift zu geben“ — gut, das ist das, was wir sonst gestaltende Kraft nennen, und ohne sie wäre Liliencron überhaupt kein Dichter. Wenn ihm dann aber auch die Begabung zugestanden wird, „scharf reproduzierte Erinnerungsbilder auf ganz neuen, eigenen Bahnen zu verknüpfen, die Kraft der schöpferischen Phantasie“, so müssen wir freilich eine starke Einschränkung machen, die Verknüpfung geschieht bei ihm nicht mit jener hohen Notwendigkeit und zu jener Vollendung, die das Kennzeichen des wirklichen Genies ist, sondern mehr zufällig (der Begriff der reinen Association reicht jedoch nicht ganz zur Erklärung), es ist nicht ein Krystallisationsproceß, der eintritt, sondern nur ein Assimilationsproceß. Ich weiß, daß ich mich hier auf einem dunkeln und schwierigen Gebiete bewege, aber ungefähr werde ich das richtige wohl getroffen haben. Was aber den Assimilationsproceß mehr oder weniger vollendet ausfallen läßt, das ist das starke dichterische Temperament Liliencrons, die Kraft, mit der er sich dem Moment hingeben kann, nicht die höchste dichterische Gabe — diese möchte ich als harmonische, sehende Leidenschaft oder so ähnlich bezeichnen —, aber eine Art Ersatz für sie. Das Temperament allein ist blind und unrein, steckt im Blute, jene Leidenschaft erfüllt die ganze Seele — wir haben jenes ja auch schon bei Wildenbruch getroffen —, aber Leben verleiht auch das Temperament. Und dieses ist es nun weiter, was Liliencrons Gedichten die Ungezwungenheit und in glücklichen Fällen die außerordentliche Prägnanz des Ausdrucks verleiht: Weit entfernt, sich einer angelernten Schulsprache zu bedienen, greift der Dichter im Augenblick des Schaffens nach dem nächsten besten, findet aber auch oft genug einen neuen charakteristischen Ausdruck, ja, nicht bloß der einzelne Ausdruck, seine ganze Form kommt über das Kon-

ventionelle hinaus. Das ist überhaupt, so simpel es klingt, Liliencrons Hauptverdienst: Die Überwindung des Konventionellen der deutschen Lyrik sowohl im Stoff (der bei der Lyrik selbstverständlich etwas anderes ist wie beim Roman und beim Drama, nämlich nie gegeben) wie im Stil. Will man von Impressionismus reden, ich habe nichts dagegen, ich lasse mir selbst Naturalismus gefallen in dem Sinne des Liliencronschen Epigramms:

„Ein echter Dichter, der erkoren,
Ist immer als Naturalist geboren.
Doch wird er ein roher Bursche bleiben,
Kann ihm in die Wiege die Fee nicht verschreiben
Zwei Rätsel aus ihrem Wunderland:
Humor und die feinste Künstlerhand.“

Man kann jedoch auch von jeder Richtungsbestimmung absehen und einfach sagen: Nicht die Welt, aber Natur und Leben hat Liliencron mit eigenen Augen, mit wunderbarer sinnlicher Frische gesehen und sie lyrisch entsprechend hinzustellen gewußt. Seine Schwächen aber sind die Schattenseite seiner Stärke: Eben weil alles auf die Platte kommt, entgeht er der unkünstlerischen Buntheit und Zusammenhangslosigkeit nicht, sein Temperament reißt ihn trotz der feinen Künstlerhand (die noch nicht feiner Künstlersinn ist) zur Geschmacklosigkeit hin, unter die nebenbei bemerkt auch alle seine moralischen Sünden fallen, und endlich wird die Ungezwungenheit der Form gelegentlich Trivialismus.

Als die Gattungen, auf denen Liliencron Meister ist, hat der citierte Kritiker dann das lyrische Stimmungsgedicht, die epische Ballade und die einzelne dramatische Scene angegeben, mit Recht, wenn man unter Stimmungsgedicht stimmunggebendes lyrisches Situationsgedicht versteht; denn das konzentrierte reine lyrische Stimmungsgedicht (das, was ich sonst wohl „specifische“ Lyrik genannt habe) ist selten bei diesem Dichter, wie es auch nicht anders zu erwarten. Liliencrons Balladen, von denen ein gut Teil in seiner ersten Gedichtsammlung, den „Adjutantenritten“, enthalten war, haben ihn vornehmlich bekannt gemacht. Sie entstammen stofflich meist der schleswig-holsteinisch-dänischen

Geschichte und haben schon dadurch den Vorzug der Originalität; denn dieses weite Gebiet war vorher kaum oder doch nur von schleswig-holsteinischen Lokalpoeten ausgenutzt und erfreut sich eines ausgeprägt besonderen Charakters, da es nicht mehr deutsch und noch nicht ganz nordisch ist. Liliencron fand aber auch seinen eigenen Ton, der weder an den englisch-schottischen noch an den der Kämpe-Viser noch an Uhland oder Heine anklingt, am ersten noch mit dem der Droste-Hülshoff zu vergleichen ist, freilich nicht das Visionäre der Balladen der Westfälin, sondern dafür eine derbe Realität hat. Seine Balladen sind breit und fast etwas „tappig", aber auch ungemein energisch und plastisch, nur daß man dabei nicht an griechische Plastik, sondern etwa an die nordische Holzbildhauerkunst denken muß. Durch die Balladen findet man am leichtesten den Zugang zu Liliencrons Poesie. Ihnen verwandt, aber meist schon mit einem stark subjektiven Empfindungsgehalt ausgestattet sind seine Kriegs- und militärischen Bilder, zunächst Momentaufnahmen, aber dann auch von „Weh und Wonne" der Erinnerung umflossen. Unter der Stimmungslyrik ragt die erotische hervor, wie gesagt, meist an eine sehr bestimmte Situation angeschlossen, oft wehmütig, noch öfter von liebenswürdigem Leichtsinn erfüllt. Die letzteren Stücke haben sehr oft heftige Angriffe erfahren, aber nur dann mit Recht, wenn sie allzu lotterig ausgefallen waren. Im übrigen steckt des Dichters ganzes Leben in dieser Stimmungslyrik, das, das er wirklich führte, und das, das er führen möchte. Sehr umfangreich ist die realistische Naturpoesie, in der Regel an den Heimatboden des Dichters geknüpft, dessen Poesie er, wenn nicht entdeckt, doch zuerst impressionistisch ausgebeutet hat — Storm und Groth typisieren noch. Einen hübschen Kontrast, oft einen künstlerisch beabsichtigten, bilden zu der ländlichen Scenerie in Liliencrons Gedichten die Großstadtbilder, auch diese in der Regel impressionistisch und gelegentlich ein bißchen forciert. Eine dritte Art von Gedichten Liliencrons möchte ich Raisonnementgedichte nennen — sie stehen zum Teil stark unter dem Einflusse von Byrons „Don Juan" und sind äußerst zwanglos,

manchmal kaum noch Poesie. Am glücklichsten ist der Dichter doch da, wo er sich nicht gehen läßt, sondern, soweit es ihm möglich ist, konzentriert; da entstehen Natur- und Liebesgedichte von eigener Kraft und Feinheit, von jener Süßigkeit, die ich früher einmal dem deutschen Norden als Ersatz für die Anmut des Südens vindiciert habe. Hier weist Liliencron über Bürger hinaus. Eine Spezialität des Dichters sind die Sizilianen, teils Momentbilder, teils auch Raisonnement, oft von glücklicher Prägung, oft stark manieriert. Am wenigsten glücklich erscheint der Dichter, wenn er eigentliche Gedankendichtung (die noch etwas anderes ist, als das, was ich Raisonnementdichtung nannte) versucht, da reicht seine geistige „Länge" nicht, wie denn beispielsweise seine Auffassung des Dichterloses von großer Naivetät zeugt. Seine meist unter fremdem Einflusse geschaffene symbolistische Dichtung erhält auch meist nur durch einzelne realistische Bilder Wert.

Als das charakteristischeste Werk Liliencrons hat man sein „kunterbuntes Epos in zwölf Cantussen" „Poggfred" gepriesen, ja, man hat es sogar ein einheitliches Kunstwerk genannt. Es ist aber doch nur insofern einheitlich, als es ein Mann geschrieben hat, im übrigen tritt hier der associative Charakter der Liliencronschen Dichtung schärfer als anderswo hervor. Die einzelnen Bilder sind oft von greifbarer Deutlichkeit, aber das Ganze ist künstlerisch doch nur eine Zusammenstoppelung des Heterogensten. Den Ruhm wird man dem Dichter freilich lassen müssen, daß er die kühnsten Stanzen in der Art von Byrons „Don Juan" gebaut hat, aber ein subjektives Epos, wie es der Brite unzweifelhaft geschaffen, hat der Deutsche nicht zustande gebracht. — Die Dramen Liliencrons haben einzelne schlagkräftige Scenen, bedeuten aber als Dramen nichts, ebenso sind seine Romane keine Romane, seine Novellen aber weisen alle Vorzüge auf, die ein lyrischer Skizzist dieser Gattung verleihen kann, Natur- und auch Volksleben kommen in oft wahrhaft frappanten Zügen heraus, und hier und da, namentlich in den „Kriegsnovellen" tritt noch eine realistische Phantastik hinzu, die

man dichterisch nicht unterschätzen soll. Ein Menschengestalter ist Liliencron aber nicht, sondern eine ganz in sich gebundene lyrische Natur wie Byron und Lenau. Wir betrachten ihn, wie gesagt, vor allem als Eroberer, der unsere lyrische Dichtung aus Stube und Garten wieder in die jungfräuliche Wildnis hinausgeführt hat und wenn auch keinen neuen lyrischen Stil, doch eine neue Weise aufbrachte. Es wird der Zukunft schwer fallen, seine ganze lyrische Hinterlassenschaft — und er ist ja noch jetzt ein Schaffender — zu übernehmen, aber sein Bestes, alles das, wo Reingeschautes sich mit schlichter und feiner Empfindung verknüpft, wird bleiben. Nach ihm wird nun hoffentlich einer kommen, der so tief und sicher aus der Welt des Innern herausholt wie Liliencron aus der Außenwelt, der nicht weniger selbständig schaut, aber das Geschaute nicht bloß mit Empfindung verknüpft, sondern durch die tiefste Empfindung zu höherem Leben wieder gebiert. Es ist doch bezeichnend, daß Liliencron, der so viele deutsche Dichter angesungen und oft gut charakterisiert hat, bei Mörike nur das ärmliche Distichon fand:

„Weil du ein wirklicher Dichter warst, so hast du den Vorzug,
Daß dich der Deutsche nicht kennt — grüße dein Volk aus der Gruft!“

Gerhart Hauptmann.

Anfänglich aufs heftigste bekämpft, dann weit überschätzt, beginnt Gerhart Hauptmann neuerdings mit einer gewissen Gleichgültigkeit betrachtet zu werden: Man meint, daß seine Entwickelung abgeschlossen sei und nicht gehalten habe, was sie einst versprach. Aber ich glaube, daß der Dichter das geworden ist, was er werden konnte, daß die Litteraturgeschichte ihn als den bedeutendsten Vertreter des deutschen Naturalismus zu verzeichnen hat. Zola und Ibsen sind als Persönlichkeiten, Tolstoi auch als Dichter mehr als er, aber ein homo sui generis ist Hauptmann doch auch, alles in allem das größte Talent, das

die Generation, der er angehört, aufzuweisen hat. Mit den älteren großen deutschen Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts, mit Kleist und Grillparzer, Hebbel und Ludwig, Keller und Fontane ist er nicht zu vergleichen, auch nicht mit Jeremias Gotthelf und Anzengruber, die auf verwandten Bahnen gingen, sie alle sind elementarere Naturen und beherrschen ein größeres Stück Welt: Dennoch steht Hauptmann am Schlusse des Jahrhunderts respektabel genug da, er ist ein „Könner" und immerhin auch der bedeutendste Repräsentant seines schlesischen Volkstums. Die meiste Ähnlichkeit hat er mit Georg Büchner: Was dieser junge Revolutionär einst erstrebte, das hat der Doktrinär Hauptmann voll ausgeführt, freilich war er insofern beschränkter, als ihm die geniale historische Intuition fehlte, war an das Leben der Gegenwart, seine Wirklichkeit gebunden. Er ist der Schöpfer des Milieudramas, das keine Tragödie, nicht einmal Drama im engeren Sinne, aber immerhin lebensvolle, wenn auch enge Dichtung ist.

Scharfe Beobachtungsgabe und wunderbare Detaildarstellungskunst sind die Eigenschaften, die Hauptmann vom Beginn seiner Laufbahn an vornehmlich charakterisieren. Er war nicht imstande große Charaktere allseitig zu gestalten, noch weniger, ein erschöpfendes Bild unserer Zeit mit der Fülle ihrer geistigen Strömungen zu geben, aber für die Milieumenschen unserer Tage reichte seine Kunst, und manche individuelle Krankheitsgeschichte, die mit den Krankheiten des Zeitalters zusammenhängt, hat er überzeugend dargestellt. Auch fehlte ihm nicht das Verständnis für die Eigenart des Volkes, die Natur jener Trieb- und Instinktmenschen, die die allgemeine Kultur keineswegs ausgerottet hat, ja durch ihre Darstellung, durch die Darstellung der Konflikte, in die sie durch die veränderten Verhältnisse leicht geraten, erreichte er seine besten Wirkungen. Weiter besaß er unbedingt ein echtes Sozialgefühl, er spekulierte keineswegs auf die Effekte, die durch den Zusammenstoß der modernen Gegensätze möglich werden, sondern nahm mit dem Herzen an den Armen und Elenden den wärmsten Anteil.

Freilich, er war auch einseitiger Pessimist und zugleich in den schwächlichen modernen Humanitätsideen befangen, er hatte keinen Glauben an die unzerstörbare deutsche Volkskraft und ließ sich, ein wenig selbständiger Geist, von den internationalen demokratischen Phrasen täuschen. Das alles hinderte aber nicht die Energie seiner Einzeldarstellung und hob den entschiedenen Willen, mit dem er seinen Weg ging, nicht auf. Bei aller Weichheit ist Hauptmann doch eine starre und trotzige Natur, dabei ehrgeizig und bis zu einem gewissen Grade berechnend. Da mußte ihm das moderne Theater gefährlich werden, das die Talente, auch die bereits durchgedrungenen, zu unausgesetztem Kampfe um die Behauptung der errungenen Stellung zwingt. Aber so sicher Hauptmann um den Erfolg gerungen hat, sich entwürdigt hat er nicht, zum bloßen Macher herabgesunken ist er nie. In jedem seiner Stücke erkennt man den individuellen Anreiz und die über die Theatersphäre hinausreichende künstlerische Absicht.

Hauptmanns erste Werke, „Vor Sonnenaufgang", „Das Friedensfest", „Einsame Menschen" sind Sturm- und Drangdramen, stark von Zola, Tolstoi und namentlich Ibsen beeinflußt, aber doch immerhin deutsches Leben (wenn auch nicht gerade typisches) bringend und auch in der naturalistischen Form eine bestimmte Selbständigkeit verratend. Das Brausende, Gärende, Überschäumende, die wirkliche Leidenschaft und Kraft, die sonst das Charakteristikum des Sturmes und Dranges sind, lassen sie freilich stark vermissen — der moderne Sturm und Drang war ja, wie ich bereits in meinem Buch über Hauptmann ausgeführt, wenn auch radikal, doch verhältnismäßig kalt und, wo er gewaltig wirken wollte, forciert. Wundern darf einen das nicht: Das junge Geschlecht kam eben aus der Decadence, dann zwangen es die politischen und sozialen Verhältnisse zum Doktrinarismus, wozu schon an und für sich Anlage und Neigung vorhanden war, endlich waren auf künstlerischem Gebiet die naturalistischen Theorien einer freien Ergießung der Persönlichkeit nichts weniger als günstig, wenn diese auch anderer-

seits durch den engen Anschluß an die Wirklichkeit die Formlosigkeit, die ja dem shakespearesierenden Sturm- und Drangdrama eigentümlich ist, einschränkten. Am meisten Bühnenerfolg von den drei Stücken hatten die „Einsamen Menschen“ mit ihrer minutiösen, wenn auch unerfreulichen Darstellung eines echten Decadence-Charakters, der die modernen Schauspieler zur Darstellung reizte. Sehr viel bedeutender sind die dann folgenden Stücke, „Die Weber“, die Hauptmanns Hauptwerk bis auf diesen Tag geblieben sind, „Kollege Crampton“ und „Der Biberpelz“. Die „Weber“ sind reines Milieudrama, keine einzige Person ragt über ihre Umgebung hervor, eine Handlung ist kaum vorhanden, aber als Darstellung sozialer Notstände ist dieses Werk in unserer Litteratur einzig, ja es wächst in die Weltlitteratur empor. Auf Grund ihm in der Jugend überlieferter Erinnerungen und seiner genauen Kenntnis des niederen Volkes seiner Heimat hat Hauptmann hier mit absolut sicherer typisierender Kunst ein zwar sehr enges, aber dafür um so treueres und ergreifenderes Lebensbild geschaffen, das die Berechtigung des Naturalismus bei gewissen Stoffen für alle Zeiten darthut. Richtig ist ja freilich, daß der Eindruck des Dramas ein durchaus „niederwuchtender“ ist, daß alles, was die lichtere Seite des Volkslebens bildet, hier vollständig fehlt, alles in der Not gleichsam ertrinkt, dennoch kann man die Wahrheit und die Treue Hauptmanns in keiner Beziehung bezweifeln, nicht seine Darstellung ist einseitig, sondern die Verhältnisse boten eben nur eine Seite zur Darstellung. So sind die „Weber“ auch kein Tendenzdrama, können freilich als solches wirken. Eine Tragödie, wie man gemeint hat, sind die „Weber“ nun freilich nicht, das Milieudrama ist ja überhaupt nur eine hier und da anwendbare Nebenform, die zwischen Roman und Drama in der Mitte steht, wie ja auch Hauptmanns Talent zwischen dem epischen und dramatischen. — Auch „Kollege Crampton“ und „Der Biberpelz“ sind Milieudramen, aus denen jedoch bestimmte Charaktere, der verbummelte Künstler und die schlaue Diebin, emporragen, so daß man auch von

naturalistischen Charakterdramen reden könnte. Hier und in dem späteren „Fuhrmann Henschel“ offenbart sich Hauptmanns psychologische Kunst am glänzendsten, die zwar nicht einen Charakter mit souveräner Anschauungskraft hinstellen, wohl aber einen nach einem Modell aus hundert charakteristischen Zügen zusammensetzen kann. Der „Biberpelz“, in gewisser Weise von Kleists „Zerbrochenem Kruge“ bestimmt, ist überdies einer der erfreulichsten neueren Ansätze zu einem realistischen deutschen Lustspiel. Schade, daß sich der Dichter, wohl aus Theatergründen, noch zu der Fortsetzung „Der rote Hahn“ bestimmen ließ und nicht lieber ein selbständiges Seitenstück schuf!

Der Versuch, den Hauptmann darauf im „Florian Geyer“ unternahm, auch das historische Milieudrama zu schaffen, mißlang vollständig: Der berechtigte Naturalismus der „Weber“ ward in ihm zu einem stark manierierten Archäologismus, der Held, der hier nicht fehlte, geriet ziemlich äußerlich, der Geist der Geschichte kam weder im Großen noch im Kleinen zu seinem Recht. Vor dem „Florian Geyer“ hatte Hauptmann noch die Traumdichtung „Hanneles Himmelfahrt“ geschrieben, die seine Abwendung vom konsequenten Naturalismus bedeutet — zum erstenmal lernte man Hauptmanns stark parfümierte, zum Schwulst neigende Verskunst kennen. Das kleine Werk enthielt manches Ergreifende, aber auch sehr viel Ungesundes und war zum Teil stark theatralisch gedacht, wie denn auch im „Florian Geyer“ reine Theaterwirkungen enthalten waren. Entschieden als Theaterstück, obschon auch hier der subjektive Antrieb, das Erlebte nicht fehlte, erschien darauf die „Versunkene Glocke“, ein „deutsches Märchendrama“, das den größten äußerlichen Erfolg von Hauptmanns sämtlichen Stücken hatte. Als eine Art Faustiade angelegt, aus unzähligen Anregungen der Weltlitteratur erwachsen, in der Charakteristik gesucht, in der Form durchaus manieristisch, vielfach süßlich und kokett, erwies es dem schärfer blickenden Auge nur Hauptmanns Unfähigkeit, Probleme geistiger Natur zu gestalten und sein gespanntes Verhältnis zur naiven Poesie. Das Schauspiel wiederholte sich bei dem an

Shakespeares „Zähmung der Widerspenstigen" anknüpfenden Schwank „Schluck und Jau", bei dem nur die Charakteristik der beiden Rüpel einigermaßen gelungen war. Dagegen hielt sich, wie erwähnt, der „Fuhrmann Henschel" auf der Höhe der naturalistischen Charakterdramen Hauptmanns, und in seinem „Michael Kramer" zeigten sich wenigstens einzelne Momentbilder gelungen, wenn auch das tiefere geistige Verhältnis von Vater und Sohn nicht völlig herausgekommen, das Ganze überhaupt seltsam schwankend und verschwimmend erschien. Zur Tragödie, das will sagen, zu einem dem Leben mit Notwendigkeit entsteigenden, überall unter dem Banne der Notwendigkeit stehenden Drama ist Hauptmann nie gelangt, auch Stücke wie der „Fuhrmann Henschel" gehören der Kategorie der Schicksalsdramen und Rührstücke an, aber als Lebensbilder sind sie etwas.

Ich selber bin der erste gewesen, der die Grenzen von Hauptmanns Talent, noch in den Tagen, wo man ihn mit Shakespeare und Goethe verglich, scharf umrissen hat: „So groß seine Beobachtungsgabe ist", schrieb ich, als der Jubel um die „Versunkene Glocke" auf der Höhe war, „das, was ich äußere Anschauung nennen möchte, so wenig reich und selbständig ist seine Phantasie, die eigentliche Erfindungsgabe, die innere Anschauung, die das Wesen der Dinge a priori erfaßt und frei gestaltet. Hauptmann kennt die Menschen, er kennt den Menschen nicht, und daher gelingt ihm selten ein in sich abgeschlossener, allseitiger Charakter, der uns ohne weiteres zwingt, an ihn zu glauben; er hat die Wirklichkeit, aber nicht stets die Wahrheit, und daher ist er der Geschichte gegenüber verloren. So vorzüglich er die Symptome darstellt, die Begleiterscheinungen der inneren Zustände, die Idiotismen der Charaktere, in das tiefste Wesen der Menschen führt er nicht, ihr Werden und Wachsen bleibt uns unklar, die Motive ihrer Handlungen treten nicht überzeugend hervor; so vortrefflich er das Milieu geben kann, die großen geistigen Bewegungen überschaut er nicht, für die sich ewig wiederholenden schwersten Kämpfe der Menschheit hat er kein tieferes Verständnis ... ... Elementare Offenbarungen

der Menschennatur, ergreifende Leidenschaft, geistige Hoheit und Tiefe, gewaltige Gestalten, großgeschaute Verhältnisse darf man bei ihm nicht suchen." Aber ich habe auch keinen Augenblick geleugnet, daß er das Leben der Wirklichkeit, wo er es noch angefaßt, darstellerisch bezwungen, daß ihm Wahrheit, Feinheit und Energie der äußeren Lebensdarstellung immer treu geblieben sind. Hauptmann ist, wenn nicht der größte — das ist immer noch Jeremias Gotthelf —, doch der konsequenteste Naturalist unserer Litteratur, der naturalistische Künstler, der die Wirkungen, die mit dem Naturalismus möglich sind, auch immer erreicht. Für die Entwickelung unseres Volkes wird er schwerlich viel bedeuten, er ist eben als Persönlichkeit nicht hervorragend genug, seine Werke sind auch als Darstellungen zu eng und einseitig, als daß man sie in den Händen der Hunderttausende wünschte. Was soll beispielsweise die deutsche Jugend mit Hauptmann? Doch in der Litteratur hat er seinen Platz und wird er ihn behalten: Hier entscheidet die Art der Lebensdarstellung, und es ist nicht zu bestreiten, daß die Hauptmanns selbständig und eigentümlich ist. Und sie ist auch deutsch: deutsch durch die Fülle der kleinen Züge, durch die Intimität, die die ausländischen Naturalisten in der Regel nicht erreicht haben, deutsch durch den unzweifelhaften, wenn auch schwächlichen Idealismus, der den Grundcharakter der Hauptmannschen Poesie bildet. Wir wünschten, der Dichter hätte noch eine Zukunft; hat er sie nicht mehr, so wollen wir das, was er geleistet hat, respektieren und hoffen, daß der, der nach ihm kommt, stärker sei als er.

Schluß.

Wenn man die Litteratur eines Volkes in ihrer Gesamtheit überschaut und nicht bloß die Bücher, sondern auch die Menschen sieht, dann überkommt einen eine große und stille Bewunderung des Reichtums an Individualitäten, die aus dem Mutterboden der Volksindividualität gleichsam waldartig aufgeschossen sind. Ja, es ist wirklich, als ob man in einem großen Walde wäre, keinem jener einförmigen Kiefern- oder düsteren Tannenwälder, wie sie die Ebenen des Ostens oder unwirtlichen Gebirge bedecken, sondern einem jener heiteren gemischten Laubwälder, wie man sie wohl im lachenden Hügelland findet: Da ragt die gewaltige Königseiche über alle anderen Stämme empor, aber die schlanke Buche, die zähe Esche, die zierliche Birke streben auch hoch hinauf; weiter fehlt ein Dickicht mit Tannen und Föhren nicht, an einem Wasserlauf stehen Erlen und Weiden, und am Rande, wo es in die weite fruchtbare Kornebene hinabgeht, haben sich selbst Linden und Pappeln, die Kulturbäume, angesiedelt. Unter und zwischen den hohen Stämmen dann findet man Buschwerk aller Art, das mit zierlichen Blättern und Blüten lockt, und selbst die vergänglichen Blumen überall am Boden übersieht man über der Pracht des Hochwalds nicht völlig. Mir ist, als ob dies Bild vornehmlich auf unsere deutsche Litteratur passe, als ob sie die arten- und individualitätenreichste von allen sei. Zwar, wer kennt eine fremde Litteratur so gut wie die seines eigenen Volkes? Ich glaube recht gern, daß uns allen, und mögen wir noch so gelehrt sein, viel von dem verborgen ist, was auf dem Boden fremden Volkstums

sprießt und blüht. Aber hat ein zweites europäisches Volk das ausgeprägte Stammestum wie das deutsche und kommt die Vielheit in der Einheit in seiner Litteratur in dem Maße zur Erscheinung wie bei uns? Doch wohl kaum! Am meisten mag das Stammestum außer bei den Deutschen noch bei den Italienern bedeuten, auch weiß ich recht gut, was Schottland für England und der provençalische Süden für Frankreich ist — kein Volk jedoch kann wie wir die Geschichte seiner Litteratur geradezu auf dem Stammestum aufbauen, keines hat im Laufe seiner Entwickelung seine Dichtergrößen mit solcher Regelmäßigkeit aus seinen verschiedenen Bestandteilen — die ja freilich auch kaum die innere Geschlossenheit unserer Stämme haben — hervorgehen sehen. Oder stimmt es etwa nicht, daß im Mittelalter die süddeutschen Stämme, die Bayern und Schwaben, durchaus die führenden sind, daß im Reformationszeitalter die Mitteldeutschen, Thüringer, Obersachsen, Hessen vorherrschen, dann in der Periode des dreißigjährigen Krieges die Poesie zu den Stämmen an der Peripherie, den Schlesiern, Ostpreußen, Niedersachsen flüchtet, darauf wiederum Obersachsen der Hort unserer Dichtung wird, bis dann im klassischen Zeitalter Franken und Schwaben die wahrhaft Großen hervorbringen? Auch im neunzehnten Jahrhundert spielt, wie hier und da schon hervorgehoben, das Stammestum noch eine sehr wichtige Rolle in unserer Litteratur. So stammt ein großer Teil der Romantiker und wiederum der modernen Naturalisten aus dem ostelbischen Land, während die großen Realisten meist den reindeutschen Stämmen der Peripherie — wir zählen allein fünf Niedersachsen und, wenn wir Konrad Ferdinand Meyer einrechnen, drei Schweizer — angehören. Überhaupt erhält ja erst im neunzehnten Jahrhundert jedes deutsche Stammestum den großen Stammesdichter, und nichts spricht dafür, daß in Zukunft die Bedeutung der Stämme geringer sein werde. So kann, wie die moderne europäische Kultur zweifellos durch die geistige „Reibung“ der Nationalitäten vor einem Erstarren, wie es das Los der antiken war, bewahrt wird, unsere deutsche

Kultur durch die Reibung oder gegenseitige Ablösung der Stämme immer frisch und mannigfaltig erhalten werden, bis zu einem gewissen Grade wenigstens. Daher also unser Arten- und Individualitätenreichtum: Der deutsche Individualismus, wie wir die Erscheinung im Ganzen einfach nennen, geht soweit, daß fast jede Stammeslitteratur wieder eine Welt für sich, ein kleineres geschlossenes Ganze bildet, in dem man alle Strömungen und Erscheinungen der großen Litteratur stammlich modificiert wiederfinden kann — man sehe sich nur einmal die österreichische oder schwäbische, die schleswig-holsteinische oder baltische Dichtung genauer an! Ein wunderbares Schauspiel den großen centralisierten Litteraturen anderer Völker gegenüber! Man darf in der That vom deutschen Dichterwald mit ganz besonderem Rechte reden.

Darum ist unsere deutsche Dichtung aber zweifellos nicht ärmer an Spitzen, an hervorragenden Erscheinungen als jede andere europäische. Es ist ja immer ein bedenkliches Unterfangen, dichterische und künstlerische Größen gegeneinander auszuspielen, der Rang der Dichter ist genau noch schwerer zu bestimmen als die Art, aber doch glaube ich, daß wir fast jeder fremden Größe eine ihr gewachsene deutsche gegenüberstellen können, jedenfalls keine Vergleichung mit einer fremden Einzellitteratur zu scheuen haben. Zwar ein Shakespeare fehlt uns, aber für Dante und Cervantes und Molière geben wir unseren Goethe nicht, unser Schiller ist mehr als Alfieri, Byron und Viktor Hugo, und was sind Ibsen und Zola gegen Hebbel und Otto Ludwig? Zumal die deutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts ist, trotzdem daß eine sinkende Bewegung in ihr erkennbar ist, reicher und mächtiger als die jedes anderen Volkes in diesem Zeitraum: Man fange einmal mit Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer zu zählen an und schließe mit Hauptmann — welche Reihe stolzer Namen, und wie viele darunter, die nicht einmal von ihrem eigenen Volke, geschweige denn von Europa voll erkannt sind! Hat Hebbel nicht auch den Franzosen und Engländern, den Italienern und Russen manches, sehr viel

zu sagen? Aber wir haben es nie verstanden, unsere Großen geltend zu machen, wir sind lieber die Kolporteure fremder Größe gewesen. — Nicht nur aber, daß ich die deutsche Litteratur für die relativ reichste Europas halte, ich halte sie auch für die aussichts- und zukunftsreichste, so wenig verheißungsvoll ihr gegenwärtiger Stand zunächst erscheint. Wir Deutschen haben ohne Zweifel die stärksten litterarischen Hoffnungen und Sehnsüchte — wo harrt man so wie bei uns auf den künftigen dramatischen Messias, den neuen Shakespeare, wo hadert man mehr mit dem Schicksal, daß es uns bei unzweifelhafter humoristischer Anlage den großen Lustspieldichter bisher versagt hat, wo hält man strenger auf reine, specifische Lyrik, wo fordert man häufiger, immer wieder den großen Stil des Romans? Freilich, es giebt eitle Hoffnungen und leere Sehnsüchte, aber wiederum pflegt, was ein ganzes Volk mit glühender Seele wünscht, einst Erfüllung, That zu werden. Auch sind günstige Anzeichen da: Ist unser Drama je ein technisches Kartenkunststück wie bei den Franzosen oder eine Seiltänzerburleske wie bei den Engländern geworden, kommt es nicht immer wieder aus ernstem und tiefem Leben hervor, auch jetzt noch trotz eines Menschenalters Judenherrschaft über die Theater? Sind nicht bei uns die Romane, die aus des Autors eigenem Leben hervorwachsen, verhältnismäßig zahlreicher als bei anderen Nationen, wo es eine erprobte feste Form zu Unterhaltungszwecken giebt? Ich glaube, man darf beides nicht bestreiten, unsere Litteratur ist überhaupt unlitterarischer als jede andere, und das spricht dafür, daß sie länger jung bleiben wird. Einen allgemeinen deutschen Stil auf allen Gebieten, den man bei uns vermißt, wollen wir gar nicht allzuleidenschaftlich ersehnen; jedenfalls muß er weiter sein, mehr Raum für Individualitäten bieten als der der Franzosen und selbst der der Engländer. Die Hauptsache ist, daß der ausgeprägt germanische Charakter unserer Dichtung erhalten bleibt, und dazu bedarf es allerdings immerwährenden Kampfes. Zur Zeit ist vielleicht eine Krise, aber wir werden sie überstehen wie so viele andere vorher, und dann

kommt vielleicht einmal eine Periode, wo politische und litterarische, dichterische Größe bei uns zusammentrifft — was seit den Tagen der Hohenstaufen nicht dagewesen. Eile aber hat es mit dem neuen Blütezeitalter nicht, Goethe und selbst Hebbel und Ludwig reichen meiner Schätzung nach noch für mehr als hundert Jahre, und was die Zeit braucht und verschlingt, werden wir immer ohne große Mühe schaffen können.

Das scheint mir allerdings nötig, daß wir uns endlich auch auf dem Gebiete der Litteratur darauf besinnen, was wir haben und was wir sind, und, anstatt mit dem thörichten Gerede vom Volk der Denker und Dichter hausieren zu gehen, uns einen litterarischen Nationalstolz angewöhnen, der wirklich „Hand und Fuß“ d. h. gesunde Erkenntnis und tieferes Verständnis hat und energisch das unserem Wesen Gemäße zu erheben und das ihm Widersprechende abzulehnen versteht. Nirgends ist vielleicht bei uns die Kräftigung des nationalen Instinkts und weiter seine Überführung ins Bewußtsein (soweit sie möglich ist) mehr angebracht als in dem Litteraturbetriebe, wo heutzutage eine geradezu wüste Importwirtschaft herrscht und Sensationswut bei den schlechteren und Bildungsdünkel bei den besseren Elementen wahre Orgien feiern. Ja, natürlich, das moderne Europäertum steht bevor, und da haben wir Deutschen nichts besseres zu thun, als jedem fremden Tausendkünstler, ja, jeder fremden Reklamegröße bei uns sofort eine Heimstätte zu geben, auf Kosten der Kinder des Hauses, und uns über ihnen den Kopf heiß zu machen. Das nennt man dann nach Goethe Weltlitteratur. Aber Goethe würde sich schön gehütet haben, den Begriff zu schaffen, wenn er gewußt hätte, was man einst mit dieser Flagge decken würde, er würde betont haben, daß man nur d i e fremden Größen dem eigenen Volke zuzuführen braucht, durch die man selber wirklich etwas werden kann. Die bloße Kenntnis von den fremden Litteraturen mögen die erhalten, die dazu durch Sprachkennerschaft berufen sind, leben aber soll bei uns nur, was wir nicht selber haben und als unsere notwendige Ergänzung empfinden, was menschlich so hoch

steht, daß auch wir darin untergehen können. In diesem Sinne wollen wir auch die Vermitteler der Litteraturen der verschiedenen Völker bleiben, aber hinfort nicht mehr vergessen, den Fremden zuerst zu zeigen, was wir selber sind. Denn nur das Beste und das Besonderste eines jeden Volkes, das, was aus seinem tiefsten Wesen kommt, ist Weltlitteratur und kann allen etwas sein, nicht das, was allen gemeinschaftlich ist. O ja, ich weiß, daß wir alle Menschen sind und daß in unseren Zeiten die Ideen und auf künstlerischem Gebiete die Technik international geworden scheinen. Aber man täusche sich nicht über die Bedeutung dieses „Fortschritts“: Internationale Ideen sind doch nicht mehr als blasse Schemen, denen vom nationalen Volkstum her erst das Blut zugeführt werden muß, wenn sie Leben erhalten sollen, und die künstlerische Technik wird erst durch den nationalen Geist, den der Sprache u. s. w., wirklich zur künstlerischen Form und erlangt großen Gehalt nur durch die aus der Tiefe des Volkstums hervorwachsende große Persönlichkeit. Mit einem Wort: Alle Kunst ist und bleibt national, ist um so stärker, je nationaler sie ist. Wir haben bei fast allen Völkern Europas ein klassicistisches Drama gesehen — wo ist seine Lebenskraft heute? Wir haben jetzt einen internationalen Roman — er nennt sich Detektivroman und ist das scheußliche Produkt einer rein industriellen Kultur, das mit Kunst gar nichts mehr zu thun hat.

Nein, du deutsches Volk, lasse dich nicht durch die großen Worte der „Modernen“ beirren, bleibe deinem germanischen Volkstum treu, reinige es, vertiefe es, halte es heilig! Wir wollen sein, wie wir sind, oder wir wollen nicht sein, wollen uns unser Deutschtum nicht durch „Europäertum“ verflachen und versimpeln, nicht durch das Judentum, den realen Feind, verfälschen und verderben lassen. Ob wir besser sind, als die übrigen Nationen, darüber zerbrechen wir uns nicht den Kopf, auch ist es uns ziemlich gleichgültig, ob wir an der Spitze der Civilisation marschieren, aber leben wollen wir, uns voll ausleben, uns, dem besten Geiste unserer Väter treu sein. Es gab

eine Zeit, wo man das deutsche Volk ungestraft höhnen durfte, wo dieses selber in den Hohn einstimmte, teils in bitterer Verzweiflung, teils in der altererbten Neigung zur Nörgelsucht und Verkennung des eigenen Guten. Aber die Zeit ist vorbei, ist gründlich vorbei, heute ist der Nationalstolz, das germanische Rassenbewußtsein uns wieder in Fleisch und Blut übergegangen, wir vergessen keinen Augenblick mehr, daß wir das Volk Luthers, Goethes, Bismarcks und so vieler anderer Großen sind, und beugen das Haupt nur, wo uns das Menschliche ohne das Allzumenschliche entgegentritt. Auch glauben wir nicht mehr an die Überlegenheit der fremden Kulturen, so gern wir ihnen ihr Gutes lassen, wir sehen die kommende deutsche. Und wenn sie nicht käme, unserem Wesen werden wir doch nie untreu werden, das Männliche und das Sittliche auch in Zukunft für das Germanische halten, oder, um mit Carlyle zu reden, die Aufrichtigkeit und die Tapferkeit. „Aufrichtigkeit", so meinte der stammverwandte Schotte, „ist besser als Anmut. Ich fühle, daß diese alten Nordlandsleute mit offenem Auge und offener Seele in die Natur hineinblickten, sehr ernst, ehrlich, kindlich und doch männlich, mit einer großherzigen Einfalt und Tiefe und Frische, in wahrer, liebevoller, bewundernder, furchtloser Weise. Ein höchst mutiges, wahrhaftiges altes Geschlecht." Und weiter sagt er: „Es ist eine immerwährende Pflicht, die in unseren Tagen so gut gilt wie in jenen, die Pflicht tapfer zu sein. Tapferkeit ist noch gleichbedeutend mit Tüchtigkeit. Eines Mannes erste Pflicht ist noch jetzt die, die Furcht zu unterdrücken. Wir müssen die Furcht los werden, eher können wir überhaupt nicht handeln. Die Thaten eines Mannes sind sklavisch, nicht wahrhaftig, sondern heuchlerisch, sogar seine Gedanken sind falsch, er denkt auch wie ein Sklave und ein Feigling, bis er die Furcht unter seine Füße getreten hat. Ein Mann soll und muß tapfer sein, er muß vorwärts marschieren und sich wie ein Mann halten — unentwegt auf die Bestimmung und die Wahl der höheren Mächte bauen und überhaupt nichts fürchten. Jetzt und immerdar wird die Vollständigkeit seines Sieges über

die Furcht den Ausschlag für seine Mannhaftigkeit geben." Auch die Litteratur eines Volkes braucht tapfere Männer; ob wir das Schwert oder die Feder führen, die Überwindung der Furcht, jeder Art Menschenfurcht ist gleich notwendig; noch seltener als der Männerstolz vor Königsthronen ist der Mut, der dem Geiste der Zeit, zumal, wenn er sich freiheitlich geberdet, entgegenzutreten wagt — ja, die Kunst ist frei, aber auch fromm, Kunst ist nicht bloß Können, sondern auch Wollen, sittliches Wollen. Vor allem der neu heranwachsenden Generation, die sicherlich schwere Kämpfe zu bestehen haben wird, glaube ich keine bessere Mahnung mitgeben zu können, als der tapferen Väter eingedenk zu sein.

Arosa in Graubünden, Ostern 1902.

Namenregister.

(Gelegentliche Erwähnungen der behandelten Autoren sind nicht berücksichtigt.)

